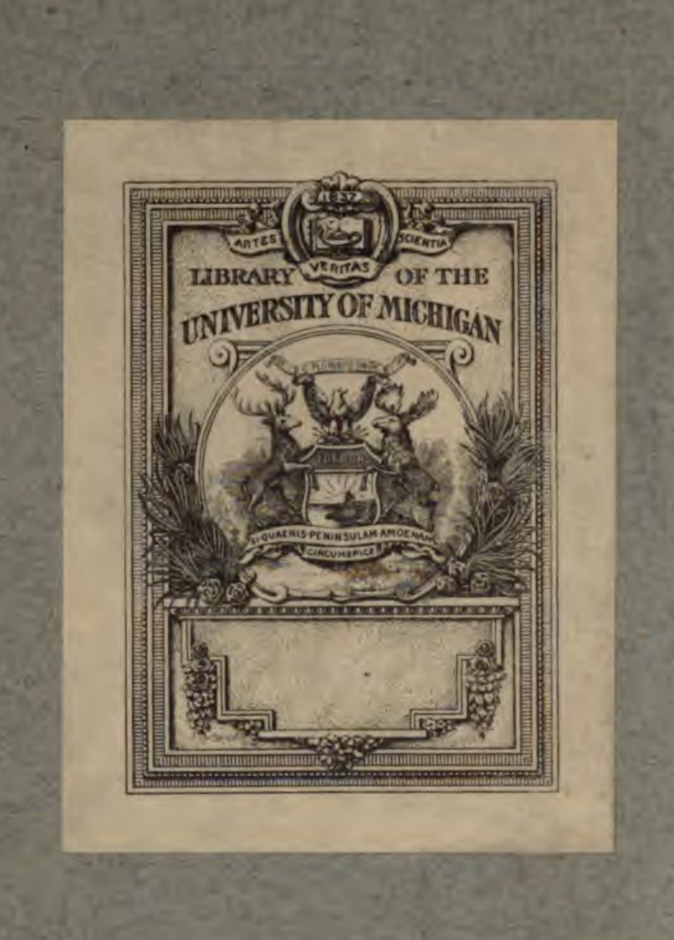


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


805
G78


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





GRAZER STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.
I. HEFT.

DIE RELIGIÖSEN ANSCHAUUNGEN WOLFRAMS VON ESCHENBACH.

BEARBEITET VON

ANTON SATTLER,
WELTPRIESTER UND PROFESSOR AM FÜRSTBISCHÖFLICHEN GYMNASIUM IN GRAZ.



GRAZ.
K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.
1895.



GRAZER STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.



GRAZ.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG „STYRIA".

1895.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA", GRAZ.

ZUM GEDÄCHTNISSE

DER

FEIERLICHEN ERÖFFNUNG

DES

SEMINARES FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

AN DER

K. K. KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ.

VORWORT.

Die Unterzeichneten legen hiermit die Anfänge einer Sammlung vor, in der sie hauptsächlich Doctor-Dissertationen ihrer Schüler abzudrucken beabsichtigen. Die österreichische Rigorosenordnung der philosophischen Facultät verlangt nicht, dass die wissenschaftliche Arbeit, welche der Bewerbung um das philosophische Doctorat zugrunde liegt, auch veröffentlicht werde: die Abhandlung muss nur druckenswert sein. Es erklärt sich aus diesem Umstande, dass manche der für diesen Zweck bestimmten Abhandlungen überhaupt spurlos verschwinden, andere erst spät und auf den verschiedensten Wegen, zumeist in Gymnasialprogrammen, in die Öffentlichkeit gelangen. Nicht allen widerfährt durch solches Schicksal Gerechtigkeit. Darum haben sich die Unterzeichneten entschlossen, solche Arbeiten aus dem Gebiete ihres Faches, die an der Universität Graz entstanden sind und reif genug für die Publication schienen, in eine Reihe von '*Grazer Studien*' aufzunehmen, die je nach Maßgabe der vorhandenen Stücke völlig zwanglos erscheinen wird. Außerdem sollen noch andere Forschungen Aufnahme finden, die zu dem Betriebe des Faches an unserer Universität in Beziehung stehen.

Den Anlass, jetzt mit den 'Grazer Studien' zu beginnen, gab die Übersiedlung des Seminares für deutsche Philologie in den stattlichen Neubau, wo zuerst die von den Leitern und Mitgliedern lang entbehrten Arbeitsräume angewiesen sind. Die feierliche Eröffnung unseres Seminares hat am 1. Februar 1895 stattgefunden, also etliche Monate vor der durch die Gegenwart Seiner Majestät des Kaisers ausgezeichneten festlichen Einweihung des gesammten Universitätsbaues.

Graz, im Mai 1895.

Anton E. Schönbach. Bernhard Seuffert.



DIE
RELIGIÖSEN ANSCHAUUNGEN
WOLFRAMS VON ESCHENBACH.

BEARBEITET VON

ANTON SATTLER,

WELTPRIESTER UND PROFESSOR AM FÜRSTBISCHÖFLICHEN GYMNASIUM IN GRAZ.



VORWORT.

‚Der tiefe Grund, in dem die Poesie des Mittelalters, die höfische nicht ausgeschlossen, wurzelt und aus dem sie ihre beste Nahrung gezogen hat, ist der religiöse Glaube und die Gottbegeisterung. Wer beim Studium der altdeutschen Literatur nicht auch nach dieser Seite hin und bis zu diesem Grunde vorzudringen sucht, erfasst das Mittelalter und seinen Geist nur halb, und kaum das.‘ [1]) Wohl bei wenigen altdeutschen Dichtungen bewahrheitet sich dieses Urtheil Franz Pfeiffers so sehr als bei den Werken Wolframs von Eschenbach. Die altdeutsche Philologie hatte sich zwar seit einer Reihe von Jahren bemüht, grammatische und historische Dunkelheiten dieses Dichters zu erläutern. Zu einer tieferen Erfassung, zumal des ‚Parzival‘, vermochte sie aber nicht durchzudringen. ‚Der fromme Sinn des Dichters und die religiöse Tendenz seiner Dichtungen wurde zwar überall rühmend anerkannt und als das Hervorstechende an ihnen bezeichnet‘, doch scheute man sich, das Religiöse in Wolframs Werken genauer und im Zusammenhange zu untersuchen. San-Marte (A. Schulz) hat den Ruhm, den ersten Versuch gemacht zu haben, Wolframs Dichtungen von der religiösen Seite her zu erfassen. Dass dieser Versuch ihm gänzlich misslang, hat seinen Grund darin, weil er bei einer objectiven Würdigung einer mittelalterlichen religiösen Dichtung seiner eigenen confessionellen Anschauungen als Protestant sich nicht entäußern konnte. Statt die Theologen des 12. Jahrhunderts zurathe zu ziehen, bestimmte er Wolframs religiöse Denkweise nach den Werken protestantischer Gelehrten, eines Münscher, Gieseler u. a. m. (San-Marte, Parz.-Stud., Vorwort IX). Was Wunder, wenn ihm dann im Verlaufe der Untersuchung nur immer die Differenzpunkte der katholischen und evangelischen Confession vorschwebten, und er endlich Wolfram als den evangelischen Ritter (Germ. VIII,

[1]) Franz Pfeiffer in seiner Recension der beiden ersten Hefte von San-Martes Parz.-Studien, Germ. VI. S. 238.

S. 423) und als einen Ketzer gegen die katholische Kirche hinstellte!

Domanig schlug daher in seinen Parzival-Studien den richtigeren Weg ein und hielt sich bei der Erforschung der religiösen Seite des ‚Parzival‘ an die Lehre des hl. Thomas von Aquin. Aber hiermit gieng er etwas zu weit. Thomas (1225 bis 1274) gehört schon einer zu späten Generation an. In Thomas wurde die jahrhundertelange Entwicklung der theologischen Lehrbegriffe zu einem gewissen Abschlusse gebracht. Sie erreichte in ihm ihre Klärung, ihren Höhepunkt. Für diese Untersuchung hier müssen aber in erster Linie Theologen herbeigezogen werden, die mit Wolfram oder vor Wolfram gelebt, von deren Werken er möglicherweise erfahren haben konnte. Da kommen vor allen in Betracht der hl. Augustinus († 430), der Vater der abendländischen Theologie, S. Isidorus Hispal. († 636), dessen Werke auch die gewöhnliche Fundgrube weltlicher Wissenschaft bildeten, Lanfrank († 1089) und dessen Schüler, der hl. Anselm von Canterbury († 1109), Ivo Carnotensis († 1117), der in seiner Zeit als Licht und Orakel der Kirche in Frankreich gepriesen wurde, Rupert von Deutz († 1135), ein Mann von außerordentlicher Gelehrsamkeit, der hl. Bernhard von Clairvaux († 1153), der Bekämpfer Abälards, der Magister Sententiarum Petrus Lombardus († 1164), die Victoriner, jene berühmten Regular-Canoniker des Augustinerklosters St. Victor bei Paris, das Wilhelm von Champeaux im Jahre 1109 gegründet hatte: Hugo († ca. 1141), Richard († 1173), Walther († ca. 1180), Adam von St. Victor († ca. 1190); ferner Alanus a Ryssel († ca. 1185) und Honorius Augustod. († ca. 1152), der zwar kein tiefer Theologe war, aber das gesammte Wissen seiner Zeit umfasste. Seine Werke waren auf die weitesten Kreise berechnet und er spricht wiederholt die Absicht aus, für arme Geistliche zu schreiben, denen Bücher mangeln. Er gehörte auch in der That zu den gelesensten theologischen Schriftstellern; namentlich einzelne seiner Werke waren sehr beliebt, so das Elucidarium s. Dialogus de Summa totius christianae theologiae, dann auch Gemma animae und Imago mundi, eine kurze encyklopädische Übersicht der Geographie, Astronomie, Chronologie und Geschichte. Die alten Bibliotheken, zumal Süddeutschlands, weisen viele seiner Werke auf. Die Hof- und Staatsbibliothek in München allein zählt über 100 Codices, in denen Schriften des Honorius enthalten sind. Aus diesem

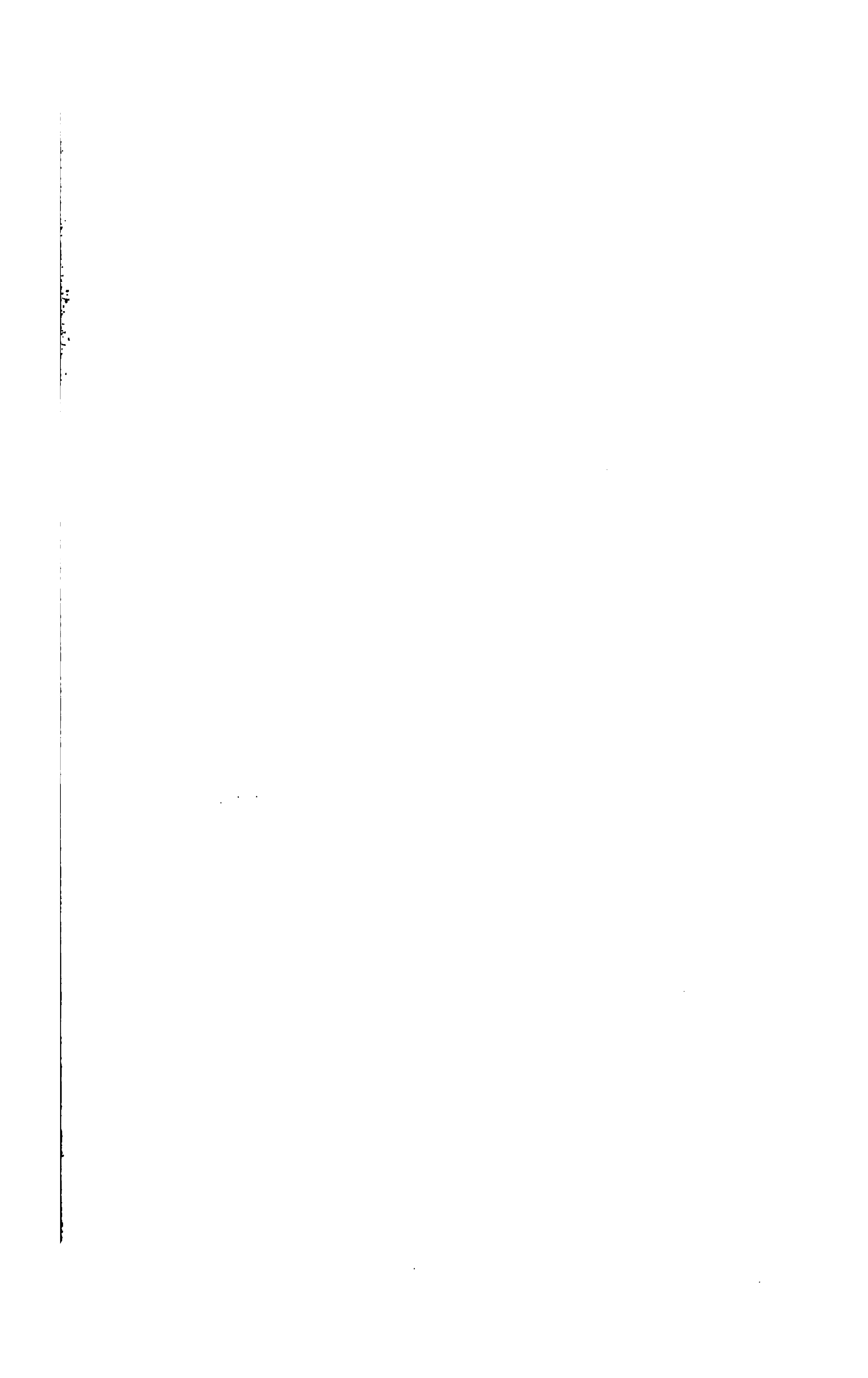
Grunde habe ich auch diesen Schriftsteller so häufig citiert. Oft finden sich bei Wolfram fast wörtliche Anklänge. Endlich können die ‚Sentenzen‘ des Rolandus Bandinellus, der im Jahre 1159 als Alexander III. den päpstlichen Stuhl bestieg, in Zukunft wohl nicht umgangen werden. Denn wenn sie auch, wie seine ‚Summa‘ keine große Verbreitung gefunden haben — bisher hat man nur eine Hs. entdeckt —, so erweisen sie sich doch nach dem Urtheile des gelehrten Herausgebers P. Fr. Ambrosius M. Gietl O. Pr. „als die reifste Frucht jener theologischen Schule, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts vor der Constitution der Universität zu Bologna bestand“.

Die Gralfrage selbst ließ ich beiseite. Die Feststellung der positiven religiösen Anschauungen Wolframs bildet eine Vorarbeit für die richtige Lösung dieser Frage. Die Schrift von K. Fritzsch, Über Wolframs von Eschenbach Religiosität (Leipziger Dissertation 1891) erwähne ich hier nur, da sie mich in keiner Richtung gefördert hat.

Meinen hochverehrten Lehrern, Herrn Regierungsrath Schönbach, der die Anregung zur Abfassung dieser Arbeit gegeben hat, der mir mit Rath und steter Ermunterung fördernd zur Seite stand, wie auch Herrn Professor Stanonik, der in manchen Zweifeln mir Klarheit verschaffte, sage ich an dieser Stelle meinen tiefgefühltesten Dank.

Graz, October 1894.

Anton Sattler.



Erstes Capitel.

Gott.

Wolfram erfasst den Gottesbegriff durchaus nach der Lehre der Kirche, also im theistischen Sinne. Sein Epitheton ornans ist *„der hœhste“*, so P. 119, 14. 816, 29. 817, 13. Wh. 213, 3. 260, 6. 310, 18. 331, 5. Dieser Ausdruck ist biblisch und bezeichnet Gott als das höchste und oberste Wesen. An zahlreichen Stellen der hl. Schrift wird dies Adjectivum substantivisch gebraucht, wie ein Nomen proprium für Gott.[1]) Aus der Bibel gieng dies Wort in den Sprachgebrauch der Kirche über, in das ‚Gloria‘, das bei der Messe gebetet wird, und in kirchliche Hymnen und Gebete. Auch Wolfram bedient sich des gleichen Ausdruckes ‚Altissimus‘ an verschiedenen Stellen. So betet Gyburc: *„Ich weiz wol, Altissimus, daz du got der hœhste bist.“* Wh. 100, 28. 29.[2]) Nur einmal gebraucht Wolfram den Ausdruck ‚*Tetragramaton*‘ als Bezeichnung Gottes nach den vier Consonanten des hebräischen Jehovah, nämlich Wh. 309, 9: *unser vater Tetragramatôn. Tetragramaton*, so erklärt der hl. Isidorus Hisp. in seinen Etymol. l. 7 c. 1 (Migne 82, 261) diesen Namen, *hoc est, quatuor litterarum, quod proprie apud Hebraeos in Deo ponitur* יחוח *id est duabus* יח יח *ia, ia, quae duplicata ineffabile illud et gloriosum nomen Dei efficiunt; dicitur autem ineffabilis, non quia dici non potest, sed quia finiri sensu et intellectu humano nullatenus potest, et ideo quia de eo nihil digne dici potest, ineffabilis est.*[3])

1. Der höchste.

[1]) Cf. Num. 24, 16. Deut. 32, 8. Psalm. 9, 3. 17, 14. 20, 8. 45, 5. etc. Sap. 5, 16. 6, 4. Eccli. 4, 11. 5, 4 etc.

[2]) Cf. ferner Wh. 216, 5. 434, 23. 454, 22.

[3]) Rabanus Maurus hat diese Definition wörtlich entlehnt. Cf. De universo l. 1 c. 1 (Migne 111, 15).

2. Trinität.

Lehre der christlichen Kirche war es von jeher, *ut unum deum in trinitate et trinitatem in unitate veneremur.*[1]) Das Christenthum bekennt die Einheit Gottes seinem Wesen, die Dreiheit den Personen nach. Wo daher Wolfram diese Dreipersönlichkeit Gottes im Auge hat, bedient er sich des Ausdruckes *drîvalte, Trinitas,* oder des Reimes wegen *Trinitât;* so P. 471, 17: *Lucifer unt Trinitas.* P. 798, 4: *sîn endelôsiu Trinitât.* Ebenso P. 795, 25. Dieses Geheimnis der Dreifaltigkeit bildet das Grunddogma des Christenthums. Das gläubige Bekenntnis dessen forderte die christliche Kirche stets von allen, welche die Taufe verlangten. Daher fordert auch der Priester von Feirefiz, dem Halbbruder des Parzival, als er die Taufe begehrt:

P. 817, 11 . . . '*ir sult* (= müsst) *gelouben,*
iwerr sêle dem tiuvel rouben,
an den hôhsten got al eine,
des drîvalt ist gemeine
15 *und al gelîche gurbort.*
got ist mensch und sîns vater wort.
sît er ist vater unde kint,
die al gelîche geêret sint,
eben hêre sîme geiste,
20 *mit der drîer volleiste*
wert iu diz wazzer heidenschaft,
mit der Trinitâte kraft . . .'

Es enthalten diese Worte zugleich ein ausdrückliches Bekenntnis Wolframs: Es gibt einen Gott — *der hôhste got al eine* —, aber drei Personen, *vater, suon (kint), geist.* Ist auch die Person des Vaters eine andere als die des Sohnes, als die des hl. Geistes, sie sind doch *al gelîche geêret und ebenhêre,* also gleich an Ruhm, gleich an Majestät, gleich an Macht etc., weil sie im Besitze der einen, ungetheilten Wesenheit sind. Des Dichters Anschauung stimmt getreu überein mit dem im Mittelalter allgemein bekannten[2]) Symbolum Ps.-Athanasianum:

3. *Fides autem catholica hæc est, ut unum deum in Trinitate et Trinitatem in unitate veneremur.*

[1]) Symbolum Ps.-Athanasianum v. 3. Durch das ganze Mittelalter hindurch und selbst noch in der neueren Zeit hielt man dies Symbolum für ein Werk des hl. Athanasius (296—373). Es gilt nun als wissenschaftlich ausgemacht, dass es einer späteren Zeit, dem 5. oder 6. Jahrhundert, angehört.

[2]) Fr. A. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland Stuttgart 1885. S. 59.

4. *Neque confundentes personas, neque substantiam separantes.*

5. *Alia enim est persona Patris, alia Filii, alia Spiritus sancti.*

6. *Sed Patris et Filii et Spiritus sancti una est divinitas, æqualis gloria, æqualis maiestas.*

7. *Qualis Pater, talis Filius, talis Spiritus sanctus . . .*

15. *Ita deus Pater, deus Filius et deus Spiritus sanctus.*

16. *Et tamen non tres dii, sed unus est deus* etc.

Wie das Symbolum Ps.-Athanasianum, so hebt auch Wolfram in seinem Glaubensbekenntnis besonders die Wesensgleichheit der Personen hervor. Dieser Umstand darf nicht übersehen werden. Denn, wie im 4. und 5. Jahrhundert dies Moment der Wesensgleichheit dem Arianismus gegenüber betont wurde, so im 12. Abälard gegenüber, der in seiner ‚Introductio in theologiam‘ und der ‚Theologia christiana‘, wie Wilhelm de Thierry ihn dessen anklagt, gelehrt hatte: Der Vater sei die volle Potenz (Allmacht), der Sohn eine gewisse Potenz, der hl. Geist keine.[1]) Abälard bestritt zwar diese Anschuldigung und bekannte in seiner zweiten Apologie: 1. Was mir aus Unkenntnis oder Bosheit aufgebürdet wurde, ich hätte geschrieben: *Pater plena potentia est, Filius quædam potentia, Spiritus sanctus nulla potentia,* diese Worte verabscheue ich als diabolisch, nicht bloß häretisch etc. 2. Ich bekenne, dass Sohn und hl. Geist derselben Substanz sind mit dem Vater, desselben Willens und derselben Potenz . . . 14. Der Vater ist ebenso weise, der Sohn ebenso gütig als der hl. Geist; die Personen sind an Güte und Würde von einander nicht verschieden. Cf. Hefele, C.-G. V, 432 f.

Auch die ‚Prosen‘ eines Adam de St. Victor zeigen einen polemischen Charakter; denn offenbar mit Beziehung auf Abälard singt er z. B. De Trinitate (Migne 196, 1457 f.):

[1]) Der erste, welcher in Frankreich gegen Abälards Lehre auftrat, war Wilhelm, Abt von St. Theodorich († 1153), ein vertrauter Freund des hl. Bernhard. Besonders 13 Sätze hob er als anstößig, ja häretisch aus den Werken Abälards heraus und legte sie in einem Briefe seinen Freunden, dem Bischof Gaufried von Chartres und dem hl. Bernhard, zur Prüfung vor. *Hæc sunt ergo capitula ex opusculis eius* (Abælardi) *collecta, quæ vobis offerenda, putavi.* Das 3. Capitel, welches uns hier berührt, lautet: *Quod Pater sit plena potentia; filius quædam potentia; spiritus sanctus nulla potentia.* Dieser Brief ist in die Sammlung der Briefe des hl. Bernhard aufgenommen als Epistola 326 (Migne 182, 532). Das spätere Auftreten des hl. Bernhard gegen Abälard ist mit diesem Mahnrufe des Abtes Wilhelm in Zusammenhang zu bringen. Cf. Hefele, C.-G. V, 402. 416. 433.

1.

Profitentes unitatem
Veneremur Trinitatem
Pari reverentia,
Tres personas asserentes
Personali differentes
A se differentia.

4.

Pater, Proles, sacrum Flamen
Deus unus; sed hi tamen
Habent quædam propria.
Una virtus, unum numen,
Unus splendor, unum lumen,
hoc una quod alia.

5.

Patri proles est æqualis
Nec hoc tollit personalis
Amborum distinctio,
Patri compar Filioque,
Spiritalis ab utroque
Procedit connexio.[1])

Aus der Einheit des Wesens folgert endlich Wolfram ganz richtig die Einheit des Wirkens,[2]) welche in den Worten des Taufpriesters ihren Ausdruck findet:

P. 817, 20. '*Mit der drîer volleiste*
wert in diz wazzer heidenschaft
mit der Trinitâte kraft.'

Ähnlich Wh. 1, 1: '*Âne valsch du reiner*
du drî unt doch einer,
schepfære über alle geschaft.'

Weil Gott durchaus einfach ist, so besteht in Gott auch kein Unterschied zwischen Wesenheit und Attributen: Jedes Attribut, jede Vollkommenheit ist vielmehr die Wesenheit selbst. 'Was Gott hat,' sagt der hl. Augustinus (De civ. l. 11 c. 10), 'das ist er, und er der eine ist alles dieses', d. h. er ist jede seiner

3. Eigenschaften Gottes:

[1]) In ähnlicher Weise betonen auch Honorius Augustod. und andere Theologen die Wesensgleichheit des Sohnes mit dem Vater an verschiedenen Stellen. So lehrt z. B. Honorius in seiner Predigt am Weihnachtsfeste: *et postea quadragesimo die sursum ad cœlos ivit suis discipulis inspicientibus et ibi sedet ad dexteram Patris omnipotentis et coæternus et compotentialis.* (Spec. eccles., De nativ. dom. Migne 172, 823). In den altd. Predigten (ed. A. E. Schönbach I, 42. 1 f.) lautet eine Stelle überraschend ähnlich: . . . *an dem vierzichgesten tage uf vür zu himel zu angesiht allen den die des wirdich waren und da sitzet ebenher und ebengeweldich und ebengelich sinem vatere . . .*

[2]) *Cum dicimus, Deum principium creaturæ, intelligimus Patrem et Filium et Spiritum sanctum unum principium, non tria principia; sicut unum Creatorem, non tres creatores, quamvis tres sint, Pater et Filius et Spiritus sanctus.* S. Anselmus Cantuar., Dogmatica, c. 18 (Migne 158, 311).

Vollkommenheiten. Objectiv genommen (realiter) gibt es also keinen Unterschied zwischen Wesenheit und Vollkommenheit Gottes, subjectiv hingegen (formaliter), analog der menschlichen Denkweise, treffen wir einen solchen Unterschied, und in derselben Weise, wie das menschliche Wesen durch verschiedene Eigenschaften in der That vervollkommnet wird, stellen wir uns auch das göttliche Wesen durch solche hinzutretende Eigenschaften vervollkommnet vor. Diesem kirchlichen, wie biblischen Sprachgebrauche gemäß, spricht auch Wolfram sehr häufig von den Vollkommenheiten Gottes. So betont Wolfram die Einheit, d. h. Einzigkeit (unitas numerica). Ja, dass die Dreiheit der göttlichen Personen die Einheit (dem Wesen nach) nicht aufhebe, sagt er ausdrücklich mit den Worten: *,du drî unt doch einer'* Wh. 1, 2. In Gott ist jeder Anfang, jedes Ende, jeder Wechsel ausgeschlossen, Gott ist ewig. Und so preist auch Wolfram in den folgenden Versen der eben angezogenen Stelle Gottes Ewigkeit:

a) Einheit.

b) Ewigkeit.

'[du drî unt doch einer]
schepfære über alle geschaft,
âne urhap dîn stætiu kraft
âne ende ouch belîbet.' Wh. 1, 2—5.
P. 798, 4: *endelôsiu Trinitât.*

Mit Bezug auf Gottes *'stætiu kraft'*, dessen ewige Macht, fragt der Dichter (P. 797, 25): *wer weiz ende sîner kraft?* Er antwortet (v. 26):

c) Unermesslichkeit.

al die engel mit ir geselleschaft
bevindentz nimmer an den ort,

und

Wh. 1, 29. 30: *'dîner hoehe und dîner breite,*
dîner tiefen antreite
2, 1 *Wart nie gezilt anz ende.'*

Die Unermesslichkeit wird Gott auch in den Symbolen beigelegt. So heißt es im Symbolum Ps.-Athanas. V. 9: *Immensus Pater, immensus filius, immensus et Spiritus sanctus.*

Wie Gott unermesslich und daher überall gegenwärtig ist, so sieht er alles, weiß alles. Gottes Allwissenheit betont der Dichter an verschiedenen Stellen. Gott sind *elliu wunder bekant.* P. 454, 8. Er kennt das Leid der Menschen. Sigune tröstet daher Parzival mit den Worten:

d) Allwissenheit.

'Nu helfe dir des hant,
dem aller kumber ist bekant.' P. 442, 9.

Gott kennt auch die geheimsten Gedanken: In einer vortrefflichen Weise schildert dies der Dichter in P. 466, 15—28:

15 (got) *durch gedanke vert.*
gedanc sich sunnen blickes wert.
gedanc ist âne slôz bespart,
vor aller crêatiur bewart:
gedanc ist vinster âne schîn.
20 *diu gotheit kan lûter sîn.*
si glestet durch der vinster want,
und hât den heleden sprunc gerant,
der endûzet noch enklinget,
sô er vom herzen springet.
25 *ez ist dehein gedanc sô snel,*
ê er vom herzen für dez vel
küm, ern sî versuochet:
des kiuschen got geruochet . . .
sît got gedanke speht sô wol,
ôwê der brœden werke dol!

'*Got vert durch gedanke*' ist ein echt mittelalterlicher Ausdruck, der im Lateinischen mit '*penetrare*' wiedergeben wird. Dieselbe Auffassung begegnet uns sehr häufig in der hl. Schrift. Jesus Sirach bedient sich fast derselben Worte, wenn er sagt (Cap. 23, 28): . . . *oculi Domini multo plus lucidiores sunt super solem, circumspicientes omnes vias hominum et profundum abyssi et hominum corda intuentes in absconditas partes* . . . oder Cap. 42, 16: *sol illuminans per omnia respexit et gloria Domini plenum est opus eius.* 18. *Abyssum et cor hominum investigavit.* 20. *Non preterit illum omnis cogitatus et non abscondit se ab eo ullus sermo.* Nach mittelalterlicher, wie auch nach biblischer Auffassung ist eben nicht der Kopf sondern das Herz der Sitz der Gedanken. Da sind sie sicher geborgen — ohne Schloss. Die Sonne bescheint alles —, dahin vermag auch sie nicht zu dringen. Für die Geschöpfe sind die Gedanken unerforschlich, — Gott allein, das 'wahre Licht', dringt ins Herz, erleuchtet es, prüft die Gedanken und verlässt es wieder, ohne dass der Besitzer des Herzens auch nur eine Ahnung hat. Wiederholt beruft sich der Dichter auf Gott den Allwissenden, um die Unschuld einer Person zu bekräftigen. So bekennt er von Schoysiane: (diu was) *vor gote valsches âne.* Gewöhnlich bedient sich Wolfram des formelhaften Ausdruckes '*got weiz*', um ihn zum Zeugen anzurufen. P. 166, 8 und 685, 3. Als Cunneware de Lalant ob ihres Lachens von Keyen geschlagen wurde, sprach der schweigsame Antanor:

'got weiz, hêr scheneschlant,
daz Cunnewâre de Lalant
durch den knappen ist zerbert,
iwer freude es wirt verzert
nach von sîner hende.' P. 153, 1—5.

Gott sieht die Zukunft voraus. Am Beginne jener furchtbaren Entscheidungsschlacht zwischen den Heeren Willehalms und Terramers ist ihm auch schon ihr Ausgang bekannt:

got waldes, sît ers alles pfligt.
der weiz nu wol wer dâ gesigt. Wh. 313, 29. 30.

c) Allmacht.

Wie Gott alles weiß, so vermag er auch alles. '*gotes kraft*' ist der gewöhnliche Ausdruck Wolframs für Gottes Allmacht. Durch seine Allmacht erschuf er, Wh. 215, 11—13, *al die crêatiur, daz wazzer und daz fiur, dar zuo den luft unt d'erden.* Aus diesen vier Elementen besteht alles.[1]) Jeder Mensch ist ein Gebilde, das Gott, wie eine Welt im kleinen *von nihte — ze dirre werlde brâhte,* (Wh. 253, 7) *gotes hantgetât, — der bêde machet unde hât den kristen und den heiden!* Wh. 253, 9—11. Auf sein Wort hin quillen die Wasser, gibt die Sonne Wärme und Schein, geht und kommt im Wechselgang, schafft und nimmt den lichten Tag.[2])

[1]) *Elementa dicuntur . . . ex quibus constant omnia, scilicet ignis, aer, aqua, terra.* Honorius Augustod., De imagine mundi l. 1 c. 3 (Migne 172, 121).

[2]) Wh. 216, 16: *sint iwer gote dem gelîch,*
der den luft wol wider væhet
unt al sîn dinc sô spæhet,
20 *mit fluzze ursprinc der brunnen,*
unt der drî art der sunnen
gap, die hitze. und ouch den schîn:
si muoz ouch ûf der erte sîn:
daz nimt und bringet uns daz lieht.

Eine Aufklärung jener Worte *der drî art der sunnen gap* verschafft eine Stelle bei Honorius Augustod., Elucidar. l. 1, 1 (Migne 172, 1110). Der Schüler stellt die Frage: *Quomodo intelligitur Trinitas unus Deus?* Der Meister sucht dem Schüler dies Mysterium zu veranschaulichen durch den Hinweis auf die Sonne, an der wir, um mit Wolfram zu sprechen, *drî art* unterscheiden können, nämlich *fiur, schîn, hitze.* Mag. *Aspice solem, in quo sunt tria, scilicet ignea substantia, splendor et calor.*

Wh. 2, 9: *ouch hât (sîn) götlichiu maht*
den liehten tac, die trüeben naht
gezilt und underscheiden
mit der sunnen louften beiden.

Er bestimmt die Pole und spannt aus das Firmament.[1] Wh. 2, 2: '*ouch louft in diner hende* — so bekennt der Dichter Gottes Macht lobpreisend —

der siben sterne gâhen,
daz sin himel wider râhen.
5 *luft wazzer fiur und erde*
wont gar in dînem werde.
ze dînem gebot ez allez stêt,
dâ wilt unt zam mit umbe gêt.'

Wolframs Anschauungen über Astronomie.

Was sind das für *siben sterne*, die dem *himel wider râhent*? Bei Beantwortung dieser Frage möchte ich die astronomischen Anschauungen Wolframs und seiner Zeitgenossen wenigstens in Kürze berühren. Dem äußern Augenschein entsprechend, glaubte man, dass die Erde im Mittelpunkt des Weltalls unbeweglich feststehe.[2]) Da das ganze Weltall vom Firmamente umspannt ist, das, wie Beda, De natura rerum C. 3 (Migne 90, 192 ff.) lehrt, *a centro suo* (Erde) *undique æquali spatio distat*, so dachte man sich den Weltraum als eine hohle Kugel.[3]) In dem ungeheueren Raume nun, zwischen der Erde und dem Firmamente, bewegen sich die Sterne, sowohl die Fixsterne als auch die Planeten.[4]) Und zwar zählten die Astronomen des Alterthums und des Mittelalters sieben Planeten auf, die ihrer Entfernung von der Erde

[1]) Wh. 216, 6: *der* (Altissimus) *pôlus antarticus* [Südpol]
unt den andern sternen gab ir louft,
durch den hân ich mich getouft:
derz firmamentum an liez
10 *unt die siben plânêten hiez*
gein des himels snelheit kriegen.

[2]) Cf. Beda, De natura rerum, c. 3 (Migne 90. 192 ff.) beantwortet die Frage: *Quid sit mundus?* auf folgende Weise: *Mundus est universitas omnis, quæ constat ex cælo et terra, quatuor elementis in speciem orbis absoluti globata: igne, quo sidera lucent; aere, quo cuncta viventia spirant; aquis, quæ terram cingendo et penetrando communiunt; atque ipsa terra, quæ mundi media atque ima, librata volubili circa eam universitate pendet immobilis.* Der Auctor Glossæ fügt u. a. erläuternd die Worte hinzu: *Unde et terra immobilis manens, una sede semper hæret complexa medium mundi locum.*

[3]) Beda, De natura rerum, c. 5 (Migne 90. 197 f.) De firmamento. *Coelum (firmamentum) subtilis igneæque naturæ, rotundumque et a centro terræ spatiis undique collectum. Unde et convexum mediumque, quacumque cernatur.*

[4]) Beda, De natura rerum, c. 12 (Migne 90, 208): *Inter coelum terramque septem sidera pendent, certis discreta spatiis, quæ vocantur, contrarium mundo agentia cursum, id est, lævum, illo semper in dextram præcipiti.*

nach geordnet in dieser Reihe aufeinanderfolgen würden: Mond, Mercur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn.[1]) Was nun die Bewegung der Himmelskörper anbelangt, so glaubte man, dass die Erde, wie schon erwähnt, im Centrum des Weltalls unbeweglich feststehe, der Fixsternhimmel hingegen mit reißender Schnelligkeit sich einmal in 24 Stunden von O nach W um seine Axe drehe, während die Planeten, um seinen Sturmeslauf zu mindern, in entgegengesetzter Richtung, also von W nach O sich bewegen.[2]) *Generalis ergo sententia omnium philosophorum est,* sagt daher Wilhelm de Conches († 1155) in seinem Werke De philosophia mundi l. 2 c. 25 (Migne 172, 65 f.), *firmamentum ab ortu ad occasum volvi, solem vero et alios planetas contrario motu . . . Subnectunt etiam rationem, quare necesse fuit sic esse. Cum firmamentum ab ortu in occasum volvatur, si planetæ similiter moverentur, esset tantus impetus, quod in terra nihil stare vel vivere posset. Ut ergo radii motui obviarent et impetum illius temperarent in contrarietatem motus illius retorta sunt.*[3]) Indem nun die Planeten unaufhaltsam ihren Kreis um die Erde vollenden, gibt ihre Kraft — Wärme und Kälte:

Bewegung der Himmelskörper.

Wh. 309, 24 *si warment unde kaldent:*
etswenne 'z is si schaffent:
dar nâch si boume saffent,
sô diu erde ir gevidere rêrt
unde si der meie lêrt
ir mûze alsus volrecken,
nâch den rîfen bluomen stecken.

[1]) Beda, De natura rerum, c. 13 (Migne 90, 211 ff.) De ordine (planetarum): *Summum planetarum Saturni sidus est, natura gelidum, XXX annis signiferum* (Umlauf) *peragens. Inde Jovis, temperatum, annis XII. Tertium Martis, fervidum, annis II. Medius sol CCCLXV diebus, et quadrante. Infra solem Venus, quæ et Lucifer et Vesper dicitur,* CCCXLVII *diebus, a sole numquam assistens partibus sex et quadraginta longius. Proximum illi Mercurii sidus, novem diebus ociore ambitu, modo ante solis exortus, modo post occasus splendens, numquam ab eo XXII partibus remotior. Novissima luna, XXVII diebus et tertia diei parte signiferum conficiens.*

[2]) Cf. Wh. 216, 9—11: (got), *derz firmamentum an liez*
unt die siben plânêten hiez
gein des himels snelheit kriegen.

[3]) Wilhelm hat an dieser Stelle Beda oder direct Isidor benützt; denn Beda lehrt in De natura rerum. c. 5 (Migne 90, 197): (Cœlum) *inenarabili celeritate quotidie circumagi sapientes mundi dixerunt, ita ut rueret, si non planetarum occursu moderaretur.* S. Isidor Hisp. Ep., Etymologiarum l. 3, c. 34 (Migne 82, 171): *Tanta celeritate cœli sphæra dicitur currere, ut nisi adversus præcipitem eius cursum astra currerent, quæ eam remorarentur, mundi ruinam facerent.*

In ähnlicher Weise bespricht auch Wilhelm von Conches (l. c. cap. 26, col. 67) die verschiedenen Wirkungen des Planetenlaufes und führt die Verschiedenheit der Jahreszeit darauf zurück: *Inde fit quædam varietas anni, quæ vocatur hiems.* Vom Frühjahre sagt er: . . . *pori terræ aperiuntur, evaporatque fumus humidus, qui per radices arborum et herbarum scandens, confert eis augmentum et vegetationem. Unde quidam mensis huius temporis dicitur Aprilis, quia tunc terra aperitur in flores.* Der entfernteste aber von allen

Saturn

Planeten, *der snelle Sâturnus, der ob al den sternen louft* (P. 613, 20) übt zu Zeiten eine schlimme Wirkung auf die Erde aus, denn er ist *frigidus per effectum*, ja, wie Beda (?) behauptet, *inter omnes planetas frigidissimus.*[1]) Die Astrologen hatten nämlich die Bemerkung gemacht, dass in manchen Jahren die Sonne, die doch im Zeichen des Krebses stand [XV. Kalend. Jul. — XVI. Kal. Aug.][2]), die Erde durch Frost versengte. Wie war dies möglich? Die Sonne selbst übte ihrer Natur nach doch die entgegengesetzte Wirkung aus. Sie forschten nun, welch anderer Planet mit der Sonne sich im gleichen Zeichen befinde und entdeckten den Saturn, der also jenen Frost auf Erden verursacht hatte,[3]) dass, wie Wolfram erzählt, Schnee fiel '*in der sumerlichen naht*'. P. 493, 6. Cf. 489, 24 f. Diese Constellation des Saturns war es unzweifelhaft, welche dem kranken Anfortas unsägliche Schmerzen verursachte. Schon des Mondes Wiederkehr steigert seine Leiden; denn schlimmer Frost schüttelt alsdann seine Glieder, '*sîn fleisch wirt kelter denne*

---

1) Beda, Mundi constitutio (Dubia et spuria) Migne 90, 893: De frigore Saturni. *Est autem inter omnes planetas Saturnus frigidissimus.* Beda (?) fragt um die Ursache dieser Erscheinung. U. a. meint er: *vel ideo frigidus perhibetur, quia remotissimus sit a sole, vel quia sol in Saturni domiciliis positus, remotissimus est a nobis, tunc quia frigore premimur. Cum vero in suis domiciliis Saturnus cum sole positus fuerit, gravissimam facit frigoris uredinem, nec aliter est frigidus, nisi per effectum. Mala enim constellatione sua enecat homines, enecati vero sunt frigidi.*

2) Cf. Beda, De temporum ratione. Glossæ et scholia ad cap. XVI. De signis duodecim mensium (Migne 90, 357).

3) Wilhelm von Conches, De philosophia mundi l. 2 (Migne 172, 62) lehrt vom Saturn: *Hæc stella frigida et nociva dicitur esse. De frigiditate ergo primum, deinde de nocivitate disseramus. Stellam istam esse frigidam et siccam, antiqui astrologi probaverunt cum scirent solem existentem in cancro, terras adurere* (durch Frost versenge) *videbant in aliquo anno minus solito. Scientes autem ex natura solis hoc non contingere, quæsierunt quis planeta in eodem signo esset cum sole, reperientesque Saturnum dixerunt ex eo causam frigiditatis esse . . . Hæc eadem stella ex frigiditate dicitur nociva, et maxime quando est retrograda . . .*

der snê, P. 490, 12. Dagegen gab es nur ein Linderungsmittel und das war der zauberhafte Speer, mit dem er verwundet worden war. Dieser wurde zur Stillung der Schmerzen auf die Wunden gelegt und trieb den Frost aus dem Leibe P. 490, 15 f. Doch niemals hatte ihm der Frost so weh gethan, als damals, da zur Zeit von Parzivals erstem Besuch auf der Gralburg jene Constellation des Saturns eintrat. Selbst das Auflegen der hl. Lanze brachte keine Linderung. Sie mussten, wie Trevrezent dem Parzival erzählt, den Speer in die Wunde stoßen:

P. 489, 24 *Dô der sterne Sâturnus*
wider an sîn zil gestuont,
daz wart uns bî der wunden kuont
unt bî dem sumerlîchen snê.
im getet der frost nie so wê,
dem süezen œheime dîn.
daz sper muos in die wunden sîn:
490, 1 *Dâ half ein nôt für d' andern nôt:*
des wart daz sper bluotec rôt.[1])

Ja, die Schmerzen der Wunde hatten ihm die Constellation des Saturn schon früher kund gethan als der Schnee, der in der darauffolgenden Nacht fiel:

P. 493, 1 *Saturnus louft sô hôhe enbor,*
daz ez die wunde wesse vor,
ê der ander frost koem her nâch.
dem sne was ninder als gâch,
er viel alrêrst an dr andern naht
in der sumerlîchen naht.

Von dem schädlichen Einflusse Saturns auf die Erde war also nicht bloß Wolfram, sondern auch die Gelehrten der damaligen Zeit überzeugt. Dass die Himmelskörper irgend einen Einfluss auf die Erde ausüben, leugnet wohl auch die heutige Wissenschaft im großen und ganzen nicht. Doch mit diesem Grundgedanken der Astrologie begnügte man sich in älterer

[1]) Cf. auch P. 492, 23:
Der wirt (Trevrezent) *sprach 'neve, sît noch ê*
wart dem künege niht sô wê,
25 *wan dô sîn komen zeigte sus*
der sterne Sâturnus:
der kan mit grôzem froste komn.
drûf legen moht uns nicht gefromn
als manz ê druffe ligen sach:
daz sper man in die wunden stach.

Zeit nicht. Die Astrologen, die auch Mathematici, Planetarii oder Chaldaei hießen — da die Thalebene Mesopotamiens wohl als die Urheimat der Astrologie anzusehen ist — glaubten auch den bestimmenden Einfluss feststellen zu können, den die Gestirne auf den Menschen von seiner Geburt bis zu seinem Tode ausübten. Man wollte die Handlungsweise des Menschen, sein Lebensgeschick, das sich doch aus dem Zusammenwirken unzähliger freier Handlungen ergibt, aus dem Einflusse der Gestirne ableiten. Arabische Gelehrte und jüdische Kabbalisten hatten diese Lehren, die natürlich auch der christlichen Welt des Mittelalters nicht unbekannt blieben, in ein System gebracht. Vor allem aber war das Werk des berühmten Astronomen Albumasar aus Bath in Chorasan (9. Jahrh.): ‚De magnis conjunctionibus, annorum revolutionibus ac eorum perfectionibus' viele Jahrhunderte hindurch in Europa in größtem Ansehen. Die Kirche hat sich stets entschieden dagegen ausgesprochen. So warnt u. a. Rabanus Maurus in seiner Schrift ‚De magicis artibus, (Migne 110, 1098 f.) vor den Astrologen, die so genannt werden, *eo quod in astris augurantur. Genethliaci appellati sunt, propter natalium considerationes dierum. Geneses enim hominum per duodecim cœli signa describunt, siderumque cursu, nascentium mores, actus et eventa prædicare conantur, id est, quis quali signo fuerit natus, aut quem effectum habeat vitæ, qui nascitur. Hi sunt qui vulgo Mathematici vocantur. Cujus superstitionis genus, constellationes Latini vocant, id est, notationes siderum, quomodo se habeant, cum quis nascitur. Primum autem iidem stellarum interpretes, magi nuncupantur: sicut de his legitur, qui in Evangelio natum Christum annuntiarunt. Postea hoc nomine soli Mathematici dicti sunt: cujus scientia usque ad Evangelium fuit concessa, ut, Christo edito, nemo exinde nativitatem alicujus de cœlo interpretaretur. Horoscopi dicti, quod horas nativitatis hominum specularentur, dissimili et diverso fato. Sortilegi sunt, qui suo nomine fictæ religionis per quasdam quas sanctorum sortes vocant, divinationis scientiam profitentur, aut quarumcumque scripturarum scientiæ inspectione futura promittunt. Salisatores vocati sunt, quia dum eis membrorum quæcumque salierint, aliquid sibi exinde prosperum seu triste significari prædicunt. Ad hæc omnia pertinent et ligaturæ exsecrabilium remediorum, seu in præcantationibus, seu in characteribus, vel in quibuscumque rebus suspendendis atque ligandis, in quibus omnibus ars dæmonum est ex quadam pestifera societate hominum et angelorum malorum exorta. Unde cuncta*

vitanda sunt Christiano, et omni penitus exsecratione repudianda atque damnanda. Dessenungeachtet aber verbreiteten sich im christlichen Volke diese Anschauungen. Selbst Wolfram theilt diesen Volksglauben, da er P. 454, 15. 16 in allem Ernste behauptet:

mit der sternen umbereise vart
ist gepruovet aller menschlier art.[1]) — —

Die Lehre von der Allmacht Gottes bildet die Grundlage für viele Lehren des Christenthums, so für die Lehre von der Erschaffung und Erhaltung der Welt, von der Menschwerdung Christi, der Auferstehung der Todten u. s. f. Auch Wolfram hat sich mit keiner von den Eigenschaften Gottes so oft und so eingehend beschäftigt als mit seiner Allmacht. Diese Lehre hatte Frau Herzeloyde ihrem kleinen Parzival schon frühe eingeprägt und ihn ermahnt, Gott in allen Nöthen anzurufen:

'sun, merke eine witze,
und flêhe in umbe dîne nôt:
sîn triwe der werlde ie helfe bôt.' P. 119, 22.

Als daher Parzival im Walde den drei glänzenden Rittern begegnet und in der Meinung, Gott zu schauen, auf seine Knie fällt, da ruft er laut: *'hilf, got: du maht wol helfe hân.'* P. 121, 2. Ähnlich P. 122, 26: *'nu hilf mir, hilferîcher got.'* Den Glauben an Gottes Allmacht verkünden diese Worte, wenn er sie auch in seinem Unverstande an Menschen gerichtet hatte. Dem jungen Parzival aber wünscht der Fürst Karnahkarnanz: *'diu gotes kraft dir virre leit.'* P. 124, 21. Auch in den Tagen seiner Prüfung und Abkehr von Gott glaubt Parzival an einen Gott und dessen Allmacht. Parzivals höhnende Worte:

'wê waz ist got?
waer der gewaldec, sölhen spot
het er uns niht gegebn,
kunde got mit kreften lebn' . . . P. 332, 1.

sind eben der Ausdruck einer aufs tiefste erregten Stimmung. Parzival zweifelte an Gottes Allmacht, doch nicht lange. An dessen Allmacht wird er durch die Schöpfung selbst erinnert. Beim Anblick der erschaffenen Dinge gedachte er unwillkürlich an den, der

---

[1]) Ebenso erörtert Heinrich von Freiburg in seinem Tristan *der sterne natiure und ir art,* die auf Menschen und Dinge ihren Einfluss ausüben.

al die werlt volbrâhte,
an sînen schepfære,
wie gewaldec der wære. P. 451, 10—12.

Umsomehr zweifelt er an Gottes Güte. Deshalb glaubt er seinen Abfall von Gott dem Fürsten Kahenis gegenüber entschuldigen zu können mit den Worten:

'ich diende eim der heizet got,
ê daz so lasterlîchen spot
sîn gunst übr mich erhancte:
mîn sin im nie gewancte,
von dem mir helfe was gesagt:
nu ist sîn helfe an mir verzagt. P. 447, 25—30.

Kahenis ermahnt ihn und verweist ihn auf Gottes unendliche Güte, doch vergeblich. Wegen seines Hasses gegen Gott nimmt Parzival Abschied von Kahenis und dessen Gefolge und meint:

'sich füegt mîn scheiden von in baz,
sît ich gein dem trage haz.
den si von herzen minnent
unt sich helfe dâ versinnent.
der hât sîn helfe mir verspart
und mich von sorgen niht bewart.' P. 450, 17—22.

Dass Gott ihm nicht helfen wolle, klagt er auch dem Einsiedler Trevrezent:

'daz diu riuwe ir scharpfen kranz
mir setzet ûf werdekeit
die schildes ambet mir erstreit . . .
des gihe ich dem ze schanden,
der aller helfe hât gewalt,
ist sîn helfe helfe balt,
daz er mir denne hilfet niht,
sô vil man im der hilfe giht.' P. 461, 18—26.

Trevrezent aber tadelt dieser Rede Ton und spricht:

'hêrre, habt ir sin,
sô schult ir got getrûwen wol:
er hilft iu, wand er helfen sol
got müeze uns helfen beiden.' P. 461, 28—31.

Der Ausdruck *gotes kraft* ist ein biblischer, der uns besonders in vielen Stellen des N. T. begegnet. So bemerkt Lukas in seinem Evangelium 5, 17, nachdem er die Heilung verschiedener Krankheiten durch Christus berichtet hatte: *virtus Domini erat ad sanandum eos.* Der Apostel Paulus schreibt im Briefe an

die Römer 1, 20, dass Gottes ewige Kraft erkennbar und sichtbar sei in den erschaffenen Dingen. Eine andere biblische Bezeichnung für die Allmacht Gottes, die gleichfalls bei Wolfram sehr oft wiederkehrt, aber auch im Sprachgebrauche aller Völker sich findet, ist: *gotes hant* oder *die hôhste hant — die treit got.* P. 269, 16 und 454, 8. Nicht selten steht die *hôhste hant* für *got* überhaupt, so P. 316, 7. 8:

'gein der helle ir sît benant
ze himele vor der hôhsten hant.'

Ähnlich in P. 465, 28. 29: *zer helle uns nam diu hôhste hant mit der gotlichen minne.* Der *gotes hant* schreibt daher der Dichter auch geistige Fähigkeiten zu:

wirt iender hêrrenlôs ein lant,
erkennt si dâ die gotes hant,
sô daz diu diet eins hêrren gert
von grâles schar, die sint gewert. P. 494, 7—10.

Vom muthigen und weisen Manne sagt Wolfram:

swâ dem kumber wirt bekant,
der rüefet an die hôhsten hant:
wan diu treit helfe rîche
und hilft im helfeclîche. P. 568, 7—10.

Willehalm der Held hat dies erfahren; denn Terramer, sein Feind, musste fliehen und doch war Terramer so mächtig. Aber

Wh. 434, 22 *wær' er noch als rîche,*
dannoch hât mêr Altissimus
der schuof ir in dem strîte alsus . . .
27 *al sîne künege und emerâl*
mit schumpfentiure comme grâl
muosen flühtic rîten
mit flust an allen sîten . . .
435, 5 *dâ für wil ichz hân erkant*
mit der wârheit diu gotes hant —
des gap die besten stiure.

Die *hôhste hant* endet den Kummer und spendet den Gerechten Gnade und Huld:

von der hôhsten hende
empfiengens umb ir kumber solt:
got was und wart in bêden holt. P. 487, 20—22.

Ähnlich P. 484, 5. 6 und Wh. 124, 28. Wie sehr Wolfram durchdrungen ist vom Glauben an Gottes Allmacht, an Gottes Vor-

sehung über alle seine Geschöpfe bezeugen viele Stellen: von Gott ist das Leben und ohne dessen Zulassung kann es uns niemand nehmen. Als Jeschute für Parzivals Leben fürchtet, da antwortet der Held:

'frouwe, wer næm uns ez lebn?
daz hât uns gotes kraft gegebn
ob des gerte ein ganzez her,
man sæhe mich für uns ze wer.' P. 259, 15.

P. 266, 17 sagt Parzival: *'daz (lebn) het ich etswenn von gote.'* Trevrezent erinnert Parzival an Gott, der ihm die fünf Sinne gegeben:

P. 488, 26 *'dô dir got fünf sinne lêch.'*

Von Gott ist die Schönheit des Leibes, und oft stellt der Dichter nach biblischem und kirchlichem Sprachgebrauche Gott, den Schöpfer der Schönheit wie einen irdischen Meister hin, der all seine Kunst und seinen Fleiß auf die Schaffung seines Gebildes verwendet. So erzählt der Dichter von Jeschutens schönem Leib:

si was geschicket und gesniten,
an ir was künste nicht vermiten:
got selbe worht ir süezen lîp. P. 130, 21–23.

Ähnlich Wh. 249, 4. 5. Von Parzival, dem schönsten Manne — *sît Adâmes zit* — bemerkt Wolfram ebenfalls: *dô lac diu gotes kunst an im.* P. 123, 13. Ähnliches sagt der Dichter vom schönen Kaylet: *an den lac der gotes fliz.* P. 88, 16. Parzivals Schönheit entgieng nicht Sigunen, der Klausnerin, welche bekannte, *er trüege den gotes vliz.* Als aber König Anfortas durch ein Wunder geheilt wird, da übertraf er an Schönheit selbst Parzival: *Parzivâls schoen was nû ein wint* (P. 796, 7); denn *got noch künste kan genuoc.* P. 796, 16.

Wh. 216, 12 f: *sîn wâge kan niht triegen,*
diu al das were sô ebene wac
daz ez immer stæte heizen mac
15 *unt immer unzerganclîch.*

Diese Anschauung ist biblisch. und findet sich gleich im Berichte von der Erschaffung des ersten Menschen (Gen. 2, 7), sowie an verschiedenen Stellen, zumal das A. T.[1]) Infolge seiner

[1]) Die Kirche hat den biblischen Sprachgebrauch zu dem ihrigen gemacht und daher lehrt u. a. der ehrw. Abt von Admont, Godefridus. in seiner fünften Rede auf den Palmsonntag (93. Homilie) Migne 174. 290: *Figulus*

Allmacht und Güte sendet Gott den Menschen Trost und Hilfe zur rechten Zeit. Als Gawan jene Frau im Walde traf, die ihren schwer verwundeten Gemahl im Schoße hielt, da sprach sie: '*got sande iuch mir ze trôste her*' P. 505, 29. Der Feldherr Kingrun hielt die Stadt Pelrapeire umlagert. Die Noth in der Stadt war schon aufs höchste gestiegen. Da warf — *daz fuogte got der wîse* — ein Sturm zwei mit Lebensmitteln beladene Schiffe in den Hafen. Nun hatte die Noth ein Ende. P. 200, 10—16. Deshalb mahnt auch Willehalm die bedrängte Gyburc zum Vertrauen auf Gott:

> '*got ist helfe wol geslaht:*
> *der hât mich dicke ûz angest brâht.*' Wh. 103, 1.

Gott gibt ferner dem Menschen den Muth, schwere Opfer zu bringen. Nachdem daher Wolfram das streng ascetische Leben Trevrezents geschildert hatte, gibt er als dessen Beweggrund an: *got het im den muot gegebn.* P. 452, 24. Von Gott kommt endlich auch alle Ehre, aller Ruhm vor den Menschen, der Sieg im Kampfe. Daran erinnert Plippalinot den Gawan, als er im Begriffe war, die Abenteuer in der Zauberburg des Klinschor zu bestehen und die durch Zauberbann gefangenen edlen Ritter und Frauen zu befreien:

> '*op die hie 'rlœset iwer kraft,*
> *sô sît ir prîss gehêret*
> *und hât iuch got wol gêret.*' P. 558, 22—24.

Gott war es, der dem tapfern Willehalm Gyburc gab und das Land (Wh. 450, 1):

> *Jêsus mit der hœhsten hant*
> *die clâren Gyburc und daz lant*
> *im des tages im sturme gap . . .,*
> 19 *ez ist gar gotes hantgetât,*

fügt der Dichter hinzu. Als Parzival den bis dahin stets siegreichen Kingrun besiegt, da gesteht dieser Parzival gegenüber: '*got hât dir êren vil gegebn*'. P. 197, 7.[1]) Allerdings, wie Gott

iste Deus Pater est, figulus etiam iste Dei Filius secundum divinitatem suam est, qui secundum potentiam divinitatis suæ omnia cum Deo Patre finxit et creavit. Cf. auch Jerem. c. 18 u. Js. 40, 12 ff. u. a. m.

[1]) Ähnliche Stellen sind:
P. 258, 8. 9: *doch müez iu freude unt êre*
got immer geben mêre.

die Freude sendet, so schickt er auch das Leid: *Er enpfüeret unde sendet freude unde nôt.* Wh. 37, 24. 25. Willehalm bekennt daher:

> *'got hât ze gebenne*
> *vreud und angest swem er wil:*
> *er mac mir lachebæriu zil*
> *wol stôzen nach dem weinen*
> *wil mich sîn güete meinen.'* Wh. 259, 26—30.

Signe fordert Parzival auf, ihr Leid zu ermessen, das ihr Gott mit dem Tode ihres Bräutigams zugesandt hat P. 252, 20. Ebenso klagt Parzival: *'got wil mîner freude nicht'* P. 733, 8. Ja, in P. 141, 22 nennt Sigune Gott *der sorgen urhap* und ähnlich bezeichnet ihn Parzival als *sîner sorgen tote* P. 461, 10. Doch sind diese Klagen Parzivals und Sigunens wider Gott nur Ausrufe der Betrübnis.

f) Gerechtigkeit.

Gott sendet zwar, nach der Lehre der Kirche, auch den Gerechten hier auf Erden manche Leiden, um sie zu prüfen, er ist aber höchst gerecht. Trevrezent erinnert Parzival an Gottes Gericht, das seinen Frevel bestrafen werde, da er seinen Blutsverwandten Ithern von Kaheviez erschlagen:

> *'du hâst dîn eigen verch erslagn.*
> *wiltû für got die schulde tragn,*
> *sît daz ir bêde wârt ein bluot,*
> *ob got dâ reht gerihte tuot,*
> *sô giltet im dîn eigen leben.* P. 475, 21—25.

Dankbar erwidert ihm Parzival:

> *'hêrre, ich bin des immer frô,*
> *daz ir mir von dem bescheiden hât,*
> *der nihtes ungelônet lât,*
> *der missewende noch der tugend.'* P. 467, 12—15.

Oft belohnt oder bestraft Gott schon auf Erden. So muss Anfortas seinen Ungehorsam gegen das Gralgebot durch schwere

---

P. 539, 10 Lischoys sagt zu Gawan:

> *'bistû nu der gesigende?*
> *des pflag ich dô got wolte*
> *und ich prîs haben solte.'*

P. 547, 22: *dô mich got freuden werte.*
P. 781, 4: *'got wil genâde an dir nu tuon.'*
P. 783, 10: *sô hât got wol zuo mir getân.*

Hieher gehört auch die Wunschform:

P. 559, 12: *'got in mit sælden lâze lebn.'*
P. 733, 39: *'got gebe freude al disen scharn.'*

Leiden büßen. An sehr vielen Stellen der hl. Schrift wird diese Eigenschaft Gottes betont: *Unusquisque* (autem) *propriam mercedem accipiet secundum suum laborem,* schreibt der hl. Apostel Paulus I. Cor. 3, 8. Cf. Matth. 20, 4. 8; Psalm 7, 12 etc. Auf Gottes gerechte Vergeltung bezieht sich der Wunsch, der sich in der Bibel wie bei Wolfram häufig findet, Gott möge eine gespendete Wohlthat vergelten: *got lôn dir.* P. 156, 15; 252, 18; 271, 6; 701, 29. *got lôn iu, herre.* P. 228, 21. *got lôn iu, frouwe.* P. 329, 16. *got müeze lônen iu und ir.* P. 269, 13; 549, 16. *got vergelt iu gruoz.* P. 149, 7. *daz vergelt iu got.* P. 278, 6.

g) Barmherzigkeit.

Got ist ein rihtære P. 10, 29, aber er ist barmherzig. Gurnemanz belehrt den jungen Parzival, Barmherzigkeit zu üben gegen unschuldig Nothleidende und verheißt ihm dann Gottes Huld:

P. 171, 3 *swenne ir . tuot kumbers buoz,*
sô nâhet iu der gotes gruoz;

denn die Barmherzigkeit ist gleichsam die stete Begleiterin Gottes. *Erbarme gît (got) gesellesehaft,* sagt der Dichter P. 465, 8. Keine der göttlichen Eigenschaften wird in der hl. Schrift so oft erwähnt, als diese. Gottes Erbarmen ward aber am meisten offenbar in der Erlösung der Menschen. Ob ihrer Sünde war die Menschheit zur Hölle bestimmt, sagt Wolfram. Für diese *hôhste schult,* für die unendliche Beleidigung, die Gott durch die Sünde zugefügt worden, stellte sich Christus zum Pfande und *zer helle uns nam die hôhste hant mit der gotlîchen minne* P. 465, 28. 29. Von Gottes Erbarmung hofft Wolfram der Sünden Vergebung:

'*dâ kêre dîne erbarme zuo,*
swa ich, hêrre, an dir missetuo.'

h) Treue.

Eine Eigenschaft Gottes endlich, die auch Wolfram oft hervorhebt, ist die *triuwe.* Die Bedeutung dieses Wortes hatte im mhd. einen weit größeren Umfang als im nhd. Die Grundbedeutung des Wortes aber ist die zuverlässige Gesinnung, an der kein Falsch ist. *Got selbe (ist) ein triuwe,* Gott ist der Inbegriff der Treue, lehrt Trevrezent P. 462, 19. In P. 462, 25 wird Gott die Wahrheit κατ' ἐξοχήν genannt: *got heizt und ist diu wârheit* gemäß dem Selbstzeugnisse Christi: ‚*Ego sum via. et veritas, et vita*' Joann. 14, 6. *Triuwe* und *wârheit* sind hier, im Abs. 462, identisch gebraucht. Der Gegensatz davon ist *valscheit und wanke,* die dem Wesen Gottes entgegengesetzt und daher Gott verhasst sind:

(got) *wenket sîner minne nieht,* (P. 466, 4)
ja, sîn getriuwiu mennischeit
mit triwen gein untriuwe streit. P. 465, 9. 10.

Weil Gott getreu ist, soll auch der Mensch getreu sein, er schwanke nicht von einer Stimmung zur anderen. Fest sei sein Charakter, das ist Wolframs Forderung, oder wie Walther von der Vogelweide sich ausdrückt *einlætic und wol gevieret.* (L. 79, 38). Trevrezent ermahnt daher Parzival, der an seinem Gotte zweifelt:

P. 462, 18 *'sît getriuwe ân allez wenken,*
sît got selbe ein triuwe ist:
20 *dem was unmaere ie falscher list.*
wir suln in des geniezen lân:
er hât vil durch uns getân,
sît sîn edel hôher art
durch uns ze menschen bilde wart.
25 *got heizt und ist diu wârheit:*
dem was ie falschiu fuore leit.
daz sult ir gar bedenken.
ern kan an niemen wenken:
nu lêret iwer gedanke,
30 *hüet iuch gein im an wanke.'*

Und in der That! Wie das weltliche Königthum auf der ‚Herzenstreue, dem edelsten, großartigsten Charakterzug der deutschen Nation' sich aufbaute, so wurzelte auch in ihr das lebendige Christenthum der Deutschen. ‚Der lebendige Glaube ist nichts anders als diese edle Herzenstreue, die unbedingte Hingabe an den Führer der Seelen'. Bach. I, 96. Bezeichnend genug wird hingegen als Grundcharakter des Teufels die *untriuwe* hingestellt P. 119, 26. Christus ist der Getreue, Satan der Treulose, der Zweifler. Vollständig erfassen werden wir allerdings Gottes Wesen nie. Gott ist unerforschlich. Trevrezent ruft daher aus:

'got vil tougen hât
wer gesaz ie an sînen rât? P. 795, 23. 24.

Dieser Ausspruch erinnert an das Wort des heil. Paulus Röm. 11, 33. 34: *O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae dei: quam incomprehensibilia sunt iudicia eius et investigabiles viae eius. Quis enim cognovit sensum Domini? Aut quis consiliarius eius fuit?*

Zweites Capitel.

Jesus Christus.

Die Beschäftigung mit der formellen Aristotelischen Dialektik, die man erst zu Beginn des 12. Jahrhunderts kennen und erfassen lernte, übte auf viele Theologen jener Zeit einen geradezu magischen Zauber aus. Diese moderne Dialektik schien ihnen der Schlüssel zu sein, um alle Geheimnisse der Natur wie der Offenbarung zu ergründen. Man begnügte sich aber nicht damit, die neue Logik auf alle Gebiete des natürlichen Wissens auszubreiten, man übertrug die logischen Figuren auch in ein Gebiet, das seinem Wesen nach übernatürlich ist, in das Gebiet der Mysterien. Die Dialektiker wollten alle Geheimnisse der Offenbarung an dem Maßstabe der logischen Richtigkeit prüfen. Dass eine solche ἀλλοίωσις εἰς ἕτερον γένος unzulässig sei, dies Gesetz ignorierten sie einfach. Sie behandelten daher die Begriffe des Göttlichen in ganz gleicher Weise wie die Begriffe des Natürlichen. Da lag der Irrthum. Daher tauchten nun in ihren Schriften eine Reihe von Irrlehren besonders in Betreff der Trinität und der Person des Gottmenschen wieder auf, welche die Kirche in den vorausgehenden Jahrhunderten längst verdammt hatte, Irrthümer eines Sabellius, Arius, Nestorius, der Adoptianer des 8. Jhd., welch letztere gelehrt hatten, dass Christus in der menschlichen Natur nur durch Adoption Sohn Gottes sei, u. a. m. Als Hauptvertreter dieser neuen Methode der Dialektik galten besonders Gilbert von Poitiers († 1154) und Abälard. Durch deren Schüler wurde diese moderne Behandlung der Theologie bald über ganz Frankreich, Deutschland und andere Länder verbreitet, ja, nach dem Zeugnisse des deutschen Propsten Gerhoch von Reichersberg suchte selbst in der römischen Curie, vor Papst Honorius II (1126), der französische Magister Luitolf den Satz zu vertheidigen, „dass Christus als Mensch auch natürlicher Menschensohn, aber Adoptivsohn Gottes des Vaters sei“. Cf. Bach. II, 429. Diese Geheimnislehre nämlich, die Gleichheit des Sohnes mit dem Vater wurde von den Dialektikern mit besonderer Vorliebe bestritten, indem man sich auf jenes 'minor Patre' des Ps.-Athanasianischen

Adoptianismus des 12. Jahrhunderts.

Glaubensbekenntnisses berief.[1]) Selbstverständlich gaben diese und ähnliche Lehren Anlass zu großem Widerspruche von Seite der positiven Theologen.

In Frankreich nahm die Schule von St. Victor sofort den Kampf auf mit den Dialektikern und machte auf deren Irrthümer aufmerksam, Hugo, Richard und Adam in mehr ruhiger und objectiver Weise, Walther von St. Victor mit aller Leidenschaftlichkeit. Letzterer bekämpft nicht bloß die Irrthümer in Betreff der Trinität und des Gottmenschen, er verwirft die ganze Methode der neuen Dialektik und bezeichnet sie wiederholt als Ketzerei.[2]) Besonders heftig aber entbrannte dieser Streit um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Deutschland, und zwar in der Heimat unseres Dichters, in Franken und Bayern. Als die hervorragendsten Vertreter der Dialektik traten hier auf der Propst Folmar von Triefenstein († 1181) in Franken, der Bischof Eberhard von Bamberg und der Freisinger Magister Petrus, die nun der Propst Gerhoch von Reichersberg in heftiger Weise, tiefsinniger aber dessen Bruder Arno, Decan von Reichersberg in seinem Apologeticus bekämpfte.[3]) Der Streit bewegte sich auch hier hauptsächlich um das 'minor patre'; denn Folmar hatte gleich den französischen Dialektikern in seinem Buche De carne et anima verbi[4]) die Behauptung aufgestellt, Christus sei als

---

[1]) V. 31: *Aequalis Patri secundum divinitatem, minor Patre secundum humanitatem.*

[2]) Der Prolog seiner Schrift 'Contra novas haereses'. oder 'Contra manifestas et damnatas etiam in conciliis haereses, qua Sophistae Abaelardus, Lombardus, Petrus Pictavinus et Gilbertus Porretanus libris Sententiarum suarum acuunt, limant, roborant' fängt an: *Quisquis hoc legerit, non dubitabit quatuor labyrinthos Franciae i. e. Abaelardum et Lombardum, Petrum Pictavinum et Gilbertum Porretanum uno spiritu Aristotelico afflatos, dum ineffabilia Trinitatis et incarnationis scholastica levitate tractarent, multas haereses olim vomuisse et adhuc errores pullulare.* Bach II, 384., Anm. 2.

[3]) Arnonis Apologeticus contra Folmarem (Bach II, 463, Anm. 4): *Et non quidem jam sufficit eis in scholis discolis inter disputandum vel sententiis [illegible] talia dicere; quin et in conventibus ecclesiasticis, in multitudine cleri et [illegible] episcopis talia clamitantur impune: Christum vid. in eo quod homo est, Dei Patris filium non esse aliter quam unum ex nobis, ac proinde nunc quoque [illegible] in gloria non aequali paternae gloriae sed in quadam inferiore et [illegible]. Et quamvis quidam omnes homines et angelos in gloria supergressus, [illegible] sit, Patri tamen non in sapientia, nec in scientia, nec in potentia, [illegible] homo aequalis sit, aut aequari umquam possit . . .*

[4]) [illegible] Werk Folmars ist uns zwar nicht erhalten, den Gedanken-

Mensch nicht wesentlicher sondern nur adoptiver Sohn Gottes, nicht dem Vater gleich, sondern er bleibe geringer als der Vater (minor Patre). Lange währte dieser Kampf. Für Gerhoch gestalteten sich die Verhältnisse immer ungünstiger.[1]) Denn abgesehen davon, dass die Brüder Gerhoch und Arno in diesem Kampfe isoliert standen, während Folmar eine stattliche Reihe von Parteigenossen hinter sich hatte, wie die Freisinger Theologen, die Salzburger Dialektiker u. a. m., hatte Folmar den Propst Gerhoch in der Curie von Rom als Häretiker angeklagt und am Hofe des Kaisers als Majestätsverbrecher denunciert. Ja, die Synode von Friesach in Kärnten (1161), auf der die Dialektiker vollständig die Oberhand hatten, schleuderte sogar das Anathem gegen Gerhoch. Doch dieser verlor den Muth nicht, sondern kämpfte weiter. Endlich entschied sich Rom zu Gunsten Gerhochs. Auf der Synode zu Sens (24. December 1164) wandte sich eine päpstliche Sentenz gegen den Missbrauch der Dialektik und reprobierte ausdrücklich den Adoptianismus.

Fragen wir nun, wie verhält sich Wolfram zu diesen theologischen Streitigkeiten? Irgend ein Nachklang dieser Streitigkeiten, die das damalige Süddeutschland so in Aufregung versetzt hatten, kann sich doch vielleicht in seinem Werke finden. Die Gottgleichheit des Sohnes mit dem Vater wird bei Wolfram aufs entschiedenste ausgesprochen. Er steht also auf streng kirchlichem Standpunkte, wenn er Trevrezent die Worte in den Mund legt:

got ist mensch unt sîns vater wort
got ist vater unde suon — P. 797, 28. 29.

Die gleichen Worte spricht auch jener Priester, der Feirefiz tauft:

P. 817, 11 . . . *'ir sult gelouben . . .*
12 *an den hôhsten got al eine,*
des drîvalt ist gemeine
15 *und al geliche gurbort.*
got ist mensch und sîns vater wort.
sît er ist vater unde kint,
die al geliche geêret sint,
ebenhêre sîme geiste . . .

gang darin kann man aber aus einer Reihe von Citaten und der ausführlichen Polemik der Brüder Gerhoch und Arno von Reichersberg kennen lernen. Cf. Bach II, 470 ff.

[1]) Cf. Gerhohi epistolae Migne 193, 489 f. etc.

Kahenis fragt erstaunt den an Gottes Güte zweifelnden, von Gott getrennten Parzival:

> *'meint ir got den diu magt gebar?*
> *geloubet ir sîner mennescheit?'* P. 448, 2. 3.

Wolfram bekennt aber ferner mit diesen Worten noch ein anderes Dogma der Kirche, er bekennt Christum nicht bloß als wahren Gott sondern auch als wahren Menschen. *Necessarium est ad æternam salutem* — so heißt es im Symbolum Ps.-Athanasianum V. 27 — *ut incarnationem quoque Domini Jesu Christi fideliter credat. 28. Est ergo fides recta, ut credamus et confiteamur, quia Dominus noster Jesus Christus, dei Filius, deus pariter et homo est. 29. Deus est ex substantia Patris ante sæcula genitus; homo ex substantia matris in sæculo natus. 30. Perfectus deus, perfectus homo, ex anima rationali et humana carne subsistens. 31. Aequalis Patri secundum divinitatem, minor Patre secundum humanitatem. 32. Qui licet deus sit et homo, non duo tamen sed unus est Christus. 33. Unus autem non conversione divinitatis in carnem sed assumptione humanitatis in Deum.* Oder mit anderen Worten: Wie Christus wahrhaft Gott ist vermöge seiner göttlichen Natur und Persönlichkeit, so ist er auch wahrer Mensch vermöge seiner angenommenen menschlichen Natur; denn die zweite göttliche Person hat in der Zeit aus Maria der Jungfrau die wahre und vollständige menschliche Natur angenommen. In der einen Person des ,Wortes' sind die zwei Naturen, die göttliche und menschliche, unversehrt und unvermischt vereinigt. Darin besteht das Dogma der hypostatischen Union.

Jemandem, der nicht Theologe ist, dürfte aber die Ausdruckweise Wolframs in den oben angeführten Stellen: '*got ist mensch*' und '*meint ir got, den die magt gebar*' anstößig erscheinen, oder wenigstens den Zweifel in ihm wachrufen, ob sich hier Wolfram wohl theologisch richtig ausdrückt. Und doch ist diese Ausdrucksweise streng kirchlich. Weil nämlich in der einen göttlichen Person zwei Naturen, die göttliche und menschliche, vereinigt sind, so können sämmtliche Namen und Eigenschaften, die beiden Naturen zukommen, *in concreto*, niemals aber *in abstracto* von einander ausgesagt werden; denn die concreten Namen z. B. Gott und Mensch bezeichnen stets die Natur mit Einschluss der Persönlichkeit, die abstracten (Gottheit und Menschheit) aber die Natur als solche und abgesehen von der Person. Wolfram

kann daher im eigentlichen Sinne sagen: *got ist mensch*, niemals aber: 'Gott ist die menschliche Natur, ist die Menschheit'. Ebenso konnte er sich ausdrücken: *diu maget Maria gebar got*, hingegen nie: 'Maria gebar die Gottheit', das wäre eine monophysitische Lästerung. Es verrieth daher Mangel an Verständnis der hypostatischen Union, wenn die Dialektiker nach Walther von St. Victor [Contra nov. hæres. I, 11, Bach II, 386] behaupteten: Man kann nicht sagen: 'Gott oder Christus ist Mensch', sondern nur 'Gott oder Christus hatte etwas von der Menschheit oder er hatte einen Menschen'. So lehrte Abälard, Introd. l. 3 col. 1107: *Deus nec caro nec homo esse proprie dicendus.*[1]) Er und die übrigen Dialektiker wollten eine solche Ausdrucksweise höchstens im figürlichen Sinne dulden. Auch in dieser Beziehung drückt sich also Wolfram correcter aus.

Wort. λόγος.

Der Ausdruck *wort*, dessen sich Wolfram wiederholt bedient, *verbum*, λόγος, ist dem hl. Johannes entlehnt, welcher der zweiten göttlichen Person diesen Namen im Eingange seines Evangeliums (I, 1. 14) beilegt und in der 'Geheimen Offenbarung' (19, 13) mit besonderem Nachdrucke sagt: *Et vocatur nomen eius Verbum Dei.* Der hl. Johannes wählte aber gerade diesen Ausdruck, weil er, wie die hl. Väter lehren, am geeignetsten ist, sowohl die Gottheit als das der zweiten göttlichen Person eigene Hervorgehen zu bezeichnen; denn das gr. λόγος bezeichnet nicht allein das Wort, das ertönt und vorübergeht, die Rede, sondern auch den Gedanken, der dem Worte, der Rede zugrunde liegt. Nur dies innere Wort, nicht das äußerliche kann Gott im eigentlichen Sinne beigelegt werden. Der heil. Augustinus handelt darüber ausführlich in seinem Werke: De Trinitate et unitate Dei, ed. Migne 42, 1.93 f. Er, wie die übrigen lateinischen und griechischen Väter fassten den 'Sohn' auf als den unendlich reichen Gedanken, den der Vater in seiner Weisheit von Ewigkeit her hat. Dasselbe lehrt Honorius Augustod. (Quæstion. l. 12, c. 1, Migne 172, 1178): *Deus Pater Filium i. e. sapientiam suam ex se æternaliter genuit, in quo omnia simul fecit.* Im Schlussatze eignet Honorius also dem Sohne die Schöpfung zu. Insofern nämlich in der Schöpfung die göttliche Allmacht hervorleuchtet, wird die Schöpfung allerdings dem Vater besonders zugeschrieben, insofern aber die Weisheit darin sichtbar ist, dem Sohne zu-

---

[1]) Cf. die Sentenzen Rolands, 175, Anm. 13.

geeignet. Daher sagt auch der hl. Johannes in seinem Evangelium (I, 3): *Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil.* Und das Concilium Constantinopolitanum hat den Glaubenssatz ausgesprochen: '*Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum ex Patre natum ante omnia secula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem* (i. e. Verbum) *omnia facta sunt.*' Kurz und bündig erklärt der hl. Isidor Hisp. den Begriff des 'Verbum', indem er sagt: *Verbum autem ideo dicitur, quia per eum Pater omnia condidit, sive iussit.* (Etymol. l. 7, 20. Migne 82, 265). Aus demselben Grunde nennt auch Wolfram Christum den Schöpfer des ersten Menschen; denn nur auf Christum können die Worte in P. 817, 23. 24 bezogen werden:

> *ime wazzer er* (nämlich Christus) *ze toufe gienc.*
> *von dem Adâm antlütze enpfienc.*

Wie also die Schöpfung der Trinität zugeschrieben wird als der *prima causa,* wie die Theologen sich auszudrücken pflegen, *immediate autem Christo,* so ist es ebenfalls die Trinität zwar die Ursache der Incarnation, der Sohn allein aber hat das Fleisch angenommen.[1])

Plato und die Sibylle.

Der Messias erschien aber nicht unangemeldet in der Welt. Seine Ankunft war vielmehr nicht bloß den Juden sondern auch den Heiden geoffenbart worden, denn

> *der pareliure Plâtô*
> *sprach bî sînen zîten dô,*
> *unt Sibill diu prophêtisse,*
> *sunder fâlierens misse*
> 25 *si sagten dâ vor manec jâr,*
> *uns solde komen al für wâr*
> *für die hôhsten schulde pfant.* P. 465, 21—27.[2])

Plato und 'die Sibylle' werden mithin an dieser Stelle gleichsam als Vorboten des Messias hingestellt, eine Anschauung, die wir schon bei den Vätern der ersten christlichen Periode finden. Denn ausgehend vom Grundgedanken, dass die Lehre der Kirche von Gott dem Dreieinen den Juden wie den Heiden

[1]) Rob. Pulli Sentent. l. 3 c. 15 De omnipotentia Dei: *tota Trinitas instituit, solus filius carnem suscepit.* Migne 186, 732.

[2]) Cf. Wh. 218, 13. 14: *Sibille unde Plâtô die hôhen schulde uns kündent sô.*

erkennbar sein müsse, wandten die alexandrinischen Väter, wie ein Clemens und Origenes, alle ihre Gelehrsamkeit darauf an, Zeugnisse für die christliche Wahrheit bei den heidnischen Philosophen und zumal bei deren Führer Plato nachzuweisen. Unter den abendländischen Vätern theilt diese Begeisterung für Plato hauptsächlich der hl. Augustinus.[1]) Viele lateinische Väter hingegen verhielten sich gegen die Philosophie mehr ablehnend, manche sogar feindlich. Erst im 12. Jahrhundert begann Abälard wiederum Plato als Vorboten des Christenthums zu preisen.[2])

Die Sibyllen aber erhielten sich im Morgenland wie im Abendland, aus der grauen Zeit des Heidenthums bis tief ins Mittelalter in ungeschwächtem Ansehen. *Sibyllæ*, so erklärt B. Rabanus Maur. in seinem Werke De universo l. 15 c. 3 (Migne 111, 420 f.), *generaliter dicuntur omnes feminæ vates lingua græca: nam sios Aeolico sermone Deus. Boulen græce mentem nuncupant, quasi Dei mentem. Proinde igitur, quia divinam voluntatem hominibus interpretari solebant, Sibyllæ nominatæ sunt . . . Decem autem Sibyllæ a doctissimis auctoribus fuissi traduntur, quarum prima de Persis fuit, secunda Lybica, tertia Delphica . . . Quarta Cimmeria in Italia. Quinta Erythraea nomine Erophyla in Babylone orta . . . Dicta autem Erythraea, quia in eadem insula eius inventa sunt carmina. Sexta, Samia, quae Phemone dicta est, a Samo Insula, unde fuit, cognominata. Septima, Cumana, nomine Amalthaea, quae novem libros attulit Tarquinio Prisco, in quibus erant decreta Romana conscripta: ipsa est Cumaea. De qua Virgilius: Ultima Cumaei venit jam carminis aetas. Dicta autem Cumana a civitate Cumis, quae est in Campania, cuius sepulchrum adhuc in Sicilia manet. Octava Hellespontia in agro Trojano nata, quae scribitur Solonis et Cyri fuisse temporibus. Nona Phrygia, quae vaticinata est Ancyrae. Decima, quae Tyburtii nomine Albunea. Quarum omnium carmina efferuntur, in quibus de Deo et Christo et gentibus multa scripsisse manifestissime comprobantur. Celebrior inter caeteras ac nobilior Erythraea perhibetur, quae de Christo quaedam scripsit, ut sunt versus ejusdem, in quorum capitibus graeca lingua Jesous Christos Theou yios soter continetur, quod latine interpretatur, Jesus Christus Dei Filius Salvator.* Die angezogenen

[1]) Cf. De civitate Dei l. 8 c. 11 (Migne 41, 235): *Unde Plato eam intelligentiam potuerit acquirere, qua christianae scientiae propinquarit.* Vergleiche ferner l. 2 c. 14 desselben Werkes. (Migne 41, 58 f.)

[2]) Cf. Bach II, 41.

Verse führt nun Rabanus an.[1]) Diese Erythräische Sibylle hatte Wolfram im Auge, wenn er a. a. O. von der Sibylle κατ᾽ ἐξοχήν spricht. Der Beginn der Erlösung ist die Menschwerdung:

Menschwerdung.

got selbe antlütze hât genomn
nâch der êrsten meide fruht. P. 464, 28.

Dem kleinen Parzival erzählt Herzeloyde von Christus:

er ist noch liehter denne der tac,
der antlitzes sich bewac
nâch menschen antlitze P. 119, 19—21.

Gott konnte nicht gezwungen werden, die Menschen nach ihrem Falle in Gnaden wieder aufzunehmen oder sie zu erlösen. Er that es aus Liebe zur Menschheit nach dem Zeugnisse des Apostels Johannes 3, 16: *Sic Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret, ut omnis, qui credit in ipsum, non pereat sed habeat vitam æternam.* Auch Wolfram ermahnt dieser Wahrheit stets eingedenk zu sein:

wir suln in des geniezen lân:
er hât vil durch uns getân,
sît sîn edel hôher art
durch uns ze menschen bilde wart. P. 462, 21—24.

Dieses 'durch uns' in den Versen 22 u. 24 würde in der Kirchensprache lauten: aus Liebe zu uns, aus Liebe zu den

---

[1]) Rabanus M. folgt in seiner Ausführung dem Isidor Hisp. (Etymol. l. 8 c. 8, Migne 82, 309) und dem Lactantius (De falsa religione l. 1 c. 6, Migne 6, 309 ff.) meist ganz wörtlich. Auch unter den ‚Dubia et Spuria' der Werke des Beda Vener. befindet sich eine Sibyllinorum Verborum interpretatio (Migne 90, 1181 f.). Dass Lactantius und die übrigen, die so begeistert die Sibyllen erhoben, in einem Irrthume sich befanden, wenn sie an die Authenticität jener Weissagungen glaubten, brauche ich hier nicht zu erörtern. Diese Weissagungen gehören einer weit späteren Zeit an und zwar schon der christlichen. Die neuere Forschung unterscheidet daher zwischen heidnisch- und christlich-sibyllinischen Büchern. Letztere sind in den ersteren Jahrhunderten des Christenthums entstanden, waren in sehr großem Ansehen, geriethen aber später in Vergessenheit, bis man im 16. Jahrh. acht zum Theile verstümmelte Bücher aus dem Staube hervorzog. Angelo Mai hat im 19. Jahrh. sechs weitere Bücher entdeckt und herausgegeben. Als Zweck mochte den unbekannten Verfassern eine ähnliche Idee vorschweben wie den alexandrinischen Vätern bei ihrer Beschäftigung mit der Philosophie. Es sollte dies eine Brücke werden, auf der die Heiden zu Christus geführt würden.

Menschen[1]) — ein Gedanke, den Wolfram oft betont. Voll inniger Dankbarkeit nennt er den Erlöser den *wâren minnaere* P. 466, 1 und erstaunt fragt er:

wâ wart ie hôher triwe schîn,
dan die got durch uns begienc,
den man durch uns anz kriuze hienc? P. 448, 10—12.

Adam und Christus.

An einer Stelle des 'Parzival' bringt Wolfram den Erlöser in Beziehung zu Adam mit den Worten:

got was selbe der meide kint.
von meiden sint zwei mennisch komn.
got selbe antlütze hat genomn
nâch der êrsten meide fruht. P. 464, 26—29.

Die *fruht der êrsten meide* ist eben Adam, und die *erste maget* ist die jungfräuliche Erde, wie es der Dichter selbst erklärt in P. 464, 11:

diu erde Adâmes muoter was,
von erden fruht Adâm genas,
dannoch was diu erde ein magt.

Diese Beziehung Adams zu Christus findet sich sehr häufig bei den hl. Vätern und späteren Theologen. Adam und Christus werden als Stammväter des Menschengeschlechtes angeführt: Adam in leiblicher, Christus in geistiger Beziehung, da er der Anfang und das Haupt einer neuen, aus Geist und Gnade wiedergeborenen Menschheit ist. In diesem Sinne spricht auch Wolfram von den *zwei mennisch* κατ' ἐξοχήν, *die von meiden komn sint.* Zuerst hatte auf diese äußerliche Ähnlichkeit zwischen Adam und Christus der Apostel Paulus hingewiesen. Er nennt im Briefe an die Römer 5, 14 Adam die 'forma futuri Adae' (i. e. Christi).

[1]) Dass der Grund der Erlösung die reine Liebe des Sohnes sei, vertheidigt gegen Abälard unter anderem der hl. Bernhardus in seiner Erklärung des Psalmes: 'Qui habitat', sermo 9 (Migne 183, 218): (Christus) *solus non debito conditionis gustavit mortem, sed suae beneplacito voluntatis; sane non ad propriam utilitatem bonorum enim nostrorum non eget: sed nec tamquam retribuens nobis gratiam pro gratia, qui non aliter pro amicis mortuus est, nisi pro acquirendis, videlicet ut amicos faceret ex inimicis. Cum enim adhuc inimici essemus, reconciliati sumus Deo per sanguinem Filii, sui. Aut potius pro jam amicis, etsi nondum quidem amantibus, sed tamen jam amatis. In hoc enim gratia, non quasi nos dilexerimus Deum, sed quia prior ipse dilexit nos.* Den freien Willen, mit dem sich Christus für die Menschen hingegeben, betont er in seinem sermo de passione Domini (Migne 183, 265): *Quia enim voluit, oblatus est. Non modo voluit et oblatus est, sed quia voluit. Solus nimirum potestatem habuit ponendi animam suam: nemo eam abstulit ab eo, obtulit ultro.*

Er sagt ferner l. c. V. 12: *sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransiit, in quo omnes peccaverunt: 15 . . . multo magis gratia Dei et donum in gratia unius hominis Jesu Christi in plures abundavit. 17. Si enim unius delicto mors regnavit per unum: multo magis abundantiam gratiae et donationis et justitiae accipientes, in vita regnabunt per unum Jesum Christum. 18. Igitur sicut per unius delictum in omnes homines in condemnationem sic et per unius justitiam in omnes homines in justificationem vitae* . . . Diese Stelle des Apostels Paulus vorausgeschickt, bietet nun die Erklärung der Anfangsverse im Cap. 465, 1 ff.:

von Adâmes künne
huop sich riwe und wünne,
sît er uns sippe lougent niht,
den ieslîch engel ob im siht —

keine Schwierigkeit. Der Sinn dieser Verse, die infolge der prägnanten Ausdrucksweise Wolframs dunkel erscheinen, ist der: *von Adâmes künne huop sich riwe* durch den Sündenfall Adams, des ersten Stammvaters, *wünne* hingegen, *gratia,* wie der Apostel sagt, durch den zweiten Stammvater Jesum Christum. Jenes Ausdruckes aber von der 'jungfräulichen Erde' bedient sich unter den hl. Vätern zuerst Irenäus, der nach Anführung der oben citierten Stelle des Römerbriefes also fortfährt: wie jener erste Mensch, Adam, aus roher und noch jungfräulicher Erde . . . bestand, und durch die Hand Gottes, das ist, durch das 'Wort' Gottes gemacht wurde . . . so erhielt das 'Wort' aus Maria, die noch eine Jungfrau war, da es den Adam in sich wiederholte, mit Recht die Geburt der Wiederholung Adams. Der hl. Ambrosius lehrt in seinem 45. sermo, De primo Adam et secundo (Migne 17, 715): *Primus homo de terra et cælo; secundus de cælo et terra: hic ex Deo et Maria, qui de terra; ille de terra et Spiritu, qui de cælo est. Uterque tamen ex virgine, et sine coitus permistione est: hic ex incorrupta, ille ex intacta: quia nullo adhuc semine nec vomere fuerat sauciata nec imbre.* In ähnlicher Weise sagt Honorius Augustod., Summa gloria de Apostolico et Augusto, Migne 172, 1258: *Primus Adam de munda terra creatus, formam secundi Adæ cælestis gessit, qui carnem de munda Virgine sumpsit.*

Christus unser Verwandter.

Weil die zweite göttliche Person die menschliche Natur angenommen hat, so wurde Christus Einer aus unserem Geschlechte, den Menschen verwandt. Und Christus verleugnet

auch diese Verwandtschaft nicht, wie Wolfram versichert, *sît er uns sippe lougent niht.* P. 465, 3.

Leben Jesu.

Was das Leben Jesu auf Erden anbelangt, macht der Dichter verschiedene, oft nur dürftige Bemerkungen. Er setzt eben den evangelischen Bericht als bekannt voraus. So erwähnt er kurz seine Geburt aus der sel. Jungfrau Maria in P. 448, 2 und 464, 26,[1]) die Anbetung durch die drei Könige aus dem Morgenlande,[2]) und gedenkt jenes, wunderbaren Sternes, der den drei Weisen ein Führer war, Wh. 369, 17—19. Im Parzival wird die Taufe Christi kaum berührt 817, 23 *ime wazzer er ze toufe gienc,* etwas mehr berichtet Wolfram darüber in Wh. 4, 28. 29:

Jêsus in den Jordân
durch toufe wart gestôzen.

Eigenthümlich klingt eine Bemerkung Wolframs, der Wh. 48, 15 ff. sagt, Christus habe bei der Taufe im Jordan den Namen Christus erhalten:

der (geloube) uns im toufe wart
und Jêsus an der süezen vart
ime Jordân wart genennet Krist.
der nam uns noch bevolhen ist
den. die der touf bedecket hât.

Sollte Wolfram, der in theologicis sich sonst so bewandert zeigt, die Johannestaufe von der christlichen Taufe nicht haben unterscheiden können? Dies anzunehmen wäre ungereimt. Auch Wolfram wusste nur zu gut, dass bei den Juden die Namensertheilung bei der Beschneidung erfolgte und dass der Menschensohn bei dieser Gelegenheit den Namen Jesu[3]) empfangen habe. Dies ist der geschichtliche und persönliche Name des Erlösers. Christus ist sein Amtsname. *Jesus,* sagt Lactantius, De vera sapientia et relig. l. 4 c. 7 (Migne 1, 464), *inter homines nominatur; nam Christus non proprium nomen est, sed nuncupatio potestatis et*

[1]) P. 448, 2: *'meint ir got den diu magt gebar?'*
P. 464, 26: *got was selbe der meide kint.*

[2]) Wh. 307, 7: *nu nemt ouch drîer künege war,*
der heizet einer Kaspar,
Melchîor und Balthasân . . .
10 *got selb enpfienc mit sîner hant*
die êrsten gâbe ûn muoter brust
von in.

[3]) Jesus ist natürlich die griechische Form des hebräischen Jehoschua oder Josue, d. h. Jehova ist Hilfe, Gotthilf.

regni. Der Name Christus aber, so erklärt Rabanus Maur. De universo l. 1 c. 2 (Migne 111, 19), *graece a chrismate appellatus est, hoc est unctus. Sacerdotes ergo et reges apud Judaeos sacra unctione in Veteri Testamento ungebantur et ideo Christus unctus appellatur, quia rex et sacerdos est.* Wann aber, so könnte man fragen, wurde der Erlöser gesalbt? Bei der Johannestaufe im Jordan, allerdings nicht mit materiellem Öle, *non oleo materiali,* fährt Rabanus a. a. O. fort, *sed oleo laetitiae, hoc est Spiritu sancto est unctus prae omnibus participibus suis.* Seitdem ward *er genennet Krist.* So ist, wie ich glaube, diese Stelle aufzufassen.[1] Wh. 303, 25: *ûfem esele man in komen sach* — bezieht sich auf Christi Einzug in Jerusalem.[2]

Leiden und Tod Jesu.

Die meisten Züge beziehen sich auf das Leiden oder den Tod Jesu. So erwähnt der Dichter Pontius Pilatus und Judas, welch letzterer durch einen Kuss seinen Herrn und Meister verrieth[3]:

P. 219, 24: *Pilâtus von Pontiâ*
und der arme Jûdas
der bî eime kusse was
an der triwenlôsen vart
dâ Jêsus verrâten wart.

Ebenso

P. 321, 11: *ein kus, den Jûdas teilte.*
P. 634, 19: *daz was ein kus den Jûdas truoc.*

Dem evangelischen Berichte zufolge — nur s. Johannes nennt den Apostel (Ev. 18, 10) — widersetzte sich Petrus der Gefangennehmung Jesu: er *zucte sîn swert gein den juden ze wer.* Wh. 332, 16. 17. Wie aber der Herr ihm vorausgesagt hatte, noch in derselben Nacht *von zwîvel im dristunt geschach daz er an got*

[1] Cf. C. V. Aquil. Juvenci Evangelicae Historiae, verfasst ca. 329 und zwar l. 1, 393—397 (Migne 19, 111):

Corporeamque gerens descendit ab alto
Spiritus, aeream simulans ex nube columbam
Et sancto flatu corpus perfudit Jesu.
Tum vox missa Dei longum per inane cucurrit,
Ablutumque undis Christum, flatuque perunctum.

Die Notae bemerken zu dieser Stelle: Hilarius ad hunc locum Matthaei sic habet: *Ordo etiam in eo arcani coelestis exprimitur: nam baptizato eo, reseratis cœlorum aditibus, Spiritus sanctus emittitur, et specie columbae visibilis agnoscitur, et istiusmodo paternae pietatis unctione perfunditur: vox deinde de cœlis ita loquitur . . .* Die hier aus Hilarius' Commentar zu Matth. c. II, 6 angezogene Stelle findet sich bei Migne 9, 927.

[2] Cf. Matth. 21, 1 f. Marc. 11, 1 f. Luc. 19, 29 f. Joan. 12, 12 f.

[3] Cf. Matth. 3, 13 f. Marc. 1, 9 f. Luc. 3, 21 f. Joan. 1, 28 f.

verzagete — seinen Herrn und Meister verläugnete.[1]) Wh. 332, 12. 13. Christus ward von Pilatus zum Kreuzestode verurtheilt und *truoc — ein kriuze dâ man in an sluoc mit drîn nageln durch sîn verch.* Wh. 108, 1—3. Ähnlich Wh. 332, 2. 3.[2])

Ursprüngliche Form des Kreuzes.

Wolfram spricht aber auch über die ursprüngliche Form des Kreuzes, und zwar Wh. 406, 20—407, 4. Heinrich hatte am Collier vorn und hinten

20 *ein kriuce mit drîn orten,*
geschaffen sô der buochstap
den got den Israhêlen gap
mit dem lambe bluote
ze schrîben durch die huote
25 *an bîstal unde an übertür*
dâ muost diu râche kêren für,
swâ man den selben buochstap vant,
diu den schuldehaften was benant.
wir hân mit wârheit daz vernumn,
daz kriuce was mit drîen drumn,
407, 1 *Swie mangz dernâch gevieret sî,*
da der meide sun unsanfte bî
was unz daz sîn mennischeit
durch uns den tôt dar an erleit.

Dass die Israeliten beim Auszug aus Ägypten beide Thürpforten und die Oberschwelle mit dem Buchstaben Tau bezeichnet hätten, davon wird in der hl. Schrift nichts erwähnt. Den Ältesten der Israeliten ward nur der Auftrag gegeben (II. Mos. 12, 21—23) 21. . . . 'Gehet hin, und jeder wähle aus ein Opferthier für seine Familie und schlachte es als Pascha. 22. Auch tauchet Isopstengel in das Blut, das an der Thür bereit stehe, und sprenget davon an die Oberschwelle und die beiden Pfosten, dann trete niemand von euch mehr aus der Thüre seines Hauses bis zum Morgen. 23. Denn der Herr wird vorübergehen zu schlagen die Ägyptier; wo er aber das Blut an der Oberschwelle und den beiden Pforten sehen wird, da wird er die Thüre dieses Hauses übergehen und den Verderber nicht eindringen lassen in eure Häuser, noch euch verletzen.' Wohl aber wird bei Ezechiel 9, 4 vom Gnadenengel die Stirn jener Männer, die dem Herrn treu geblieben sind und über den Götzendienst

---

[1]) Cf. Matth. 26, 69. Marc. 14, 66. Luc. 22, 56. Joan. 18, 17.

[2]) Cf. Matth. 27, 33. Marc. 15, 22. Luc. 23, 33. Joan. 19, 17.

getrauert haben mit einem Tau bezeichnet.[1]) Wir haben es also bei Wolfram mit einer Verquickung beider biblischen Berichte zu thun. Doch hier interessiert uns mehr, was Wolfram über die ursprüngliche Form des Kreuzes sagt. Nach Wolfram — *wir hân mit wârheit daz vernumn, das kriuce was mit drîen drumn, Swie mangz dernâch gevieret sî,* (Wh. 406, 29 f.) — hatte das Kreuz Christi die Gestalt des griechischen Tau **T** und hatte als solches *driu ort*. Lipsius nannte diese Form des Kreuzes die *crux commissa.*[2]) Diese Anschauung wird auch noch von manchen Gelehrten der Neuzeit verfochten. Ob das Kreuz drei- oder vierarmig gewesen, wird man mit Evidenz wohl schwerlich feststellen können, da erst die Kirchenschriftsteller des 2. Jahrh. über die Gestalt des Kreuzes berichten. Doch die Mehrzahl darunter, ein hl. Justinus Martyr (Dial. c. Tryph. c. 91; Apol. 1, 55, Migne 6, 693 und 412), Irenäus (Adv. hæres. 2, 24 § 4, Migne 7, 794), Tertullian (Adv. Jud. 10), u. a. m. bezeichnen ausdrücklich das vierarmige, von Lipsius *crux immissa* genannte Marterwerkzeug als dasjenige, woran Christus gestorben ist.

Auch mit den *drîn nageln* (Wh. 108, 3) widerspricht Wolfram der allgemeinen Anschauung der ersten zwölf christlichen Jahrhunderte. Allerdings hatten seit Pseudo-Gregor Naz. (τριστήλῳ ξύλῳ, Christ. patiens v. 1487) einige Theologen angenommen, dass der Leib des Herrn mit drei Nägeln am Kreuze befestigt worden sei. Die meisten Kirchenväter und Theologen hingegen entschieden sich für vier Nägel, so dass also zwei für die Füße verwendet worden waren. Dass beide Füße übereinandergelegt und mit einem Nagel befestigt worden seien, klingt unwahrscheinlich; denn abgesehen davon, dass der eine Nagel, der beide übereinander gelegte Füße durchbohren sollte, unverhältnismäßig lang sein musste, so wären überdies durch eine solche Annagelung die Fußknochen zerbrochen worden. Auch wurde bis zum zwölften Jahrhundert der Heiland immer als mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet dargestellt. Die älteste Darstellung mit drei Nägeln dürfte sich im Codex 388 der Bibliothek St. Gallen finden. Ob

---

[1]) Ez. 9, 4: *Signa thau super frontem virorum gementium et dolentium super cunctis abominationibus, quæ fiunt in medio ejus sc. Jerusalem.* Das hebräische Tau wurde aber zur Zeit Ezechiels, also um 580 v. Chr. nachweisbar als + oder × geschrieben.

[2]) Cf. Fr. Pölzl, Commentar zu den vier hl. Evangelien. 4. Bd. S. 322.

diese Manier von den Häretikern stammt, weiß man nicht. Das Kreuz ist von nun an *sîns tôdes wâpen* Wh. 17, 16.

Wh. 166, 2: *am kriuze het (er) den dorn*
ûf dem houpte zeiner krone[1])
24 . . . (der) *durch uns gôz*
ûf d' erde ûz sînen wunden bluot,

bis er

P. 113, 29: . . . *durch uns vil scharpfen tôt*
ame kriuze mennischliche enpfienc
und sîne triwe an uns begienc.

Christus hat als Mensch gelitten.

Mit Recht bemerkt der Dichter, Christus litt *mennischliche*, d. h. insofern er Mensch war. '*Credimus de te, Domine Jesu Christe*', sagt s. Anselmus Cantuar., Parænet. et Ascet. ed. Migne 159, 920, '*quia tu . . . passionem et mortem pro salute humani generis suscepisti, non in natura deitatis, sed in natura humanitatis*'.[2]) Die Gottheit konnte ja nicht leiden, vielmehr sprosste am Kreuze aus der unverwelklichen göttlichen Macht ein neues Leben hervor, das sich bald in der Auferstehung offenbarte:

dô Jêsuses mennischeit
der tôt am kriuce müete,
innen des sîn leben blüete
ûz der gotlichen sterke.
innen des diu mennischeit erstarp,
diu gotheit ir das lebn erwarp. Wh. 219, 24—30.

Am Kreuze erhöht schwebte der Gottmensch. Das Kreuz wurde der Altar, auf dem, wie die hl. Väter an unzähligen Stellen erklären, 'das Lamm den Opfertod erlitt'. Zur Erinnerung an diesen Opfertod malet man das *lamp, und ouchz kriuze in sîne klân.* P. 105, 22. 23.

Wirkungen des Erlösungstodes.

Als Wirkung des Erlösungstodes Christi führt Wolfram an:

er (Christus) *hât sîn werdeclichez lebn*
mit tôt für unser schult gegebn
durch daz der mensche was verlorn,
durch schulde hin zer helle erkorn. P. 448, 15—18.

Ähnlich P. 465, 27. 28: Christus ward *für die hôhsten schulde pfant — zer helle uns nam diu hôhste hant.* Cf. Wh. 17, 17. Der Dichter betont hier die stellvertretende Genugthuung Christi.

[1]) Cf. Matth. 27, 29. Marc. 15, 17. Joan. 19, 2.

[2]) Der hl. Thomas Aq. sagt: '(Christus) *dicitur crucifixus non secundum quod est Dominus gloriae sed secundum quod erat homo passibilis.*' S. 3. qu. 46. a. 12. Vives 5, 284.

Für die Sünde, für unsere Schuld, *hât er sîn werdeclîchez lebn mit tôt gegebn.* 'Empti enim estis pretio magno', sagt der Apostel Paulus I. Cor. 6, 20. Der Dichter erwähnt ferner, dass Christi Tod uns von der Hölle, d. i. von der ewigen Verdammnis befreite. Der Mensch hatte sich freiwillig von Gott abgewendet. Diese Abkehr von Gott hatte die Verwerfung des Menschen von Seite Gottes, die ewige Verdamnis, zur Folge. Nachdem nun aber Christus für die Sünde genuggethan, nachdem er den Menschen in sein ursprüngliches Verhältnis zu Gott wieder eingesetzt hatte, war auch die ewige Strafe getilgt: *nihil ergo nunc damnationis est iis, qui sunt in Christo Jesu: qui non secundum carnem ambulant* (Röm. 8, 1). Die Frage aber, warum der Dichter diese Befreiung von der ewigen Strafe wiederholt betone, beantwortet der heilige Thomas mit den Worten: *Præcipua enim pœna peccati est æterna damnatio.* (S. 3. qu. 49. a. 3. Vives 5, 234.) Christi Tod brach die Macht des Teufels, das Kreuz ward uns ein Siegeszeichen, vor dem die bösen Geister die Flucht ergreifen:

wan sît kriuzewis erbôt,
Jêsus von Nazarêt, dîn tôt,
dâ von hânt flühteclîchen kêr
die bœsen geiste immer mêr. Wh. 17, 11—14.

Wie ähnlich besingt Otfrid mit Anlehnung an Alcuin die Macht des Kreuzes: 'Es lebt kein Feind hier auf der Welt, der nicht vor diesem sich entfernt; der Teufel selber muss entfliehen, sobald er dessen wird gewahr. Durch dieses wurden wir befreit, damit gebrochen seine Macht, mit ihm ward er so ganz besiegt, dass er sich nimmermehr erholt'.[1])

Höllenfahrt Christi.

Eine weitere Wirkung der Erlösung war die 'Höllenfahrt' Christi. Es ist ein Glaubensartikel der Kirche, dass die mit dem Logos hypostatisch vereinigte Seele nach dem Tode Christi in die Unterwelt, 'Hölle', hinabstieg, um die der Erlösung entgegenharrenden Seelen der Frommen des A. T. zu befreien. Den Ausdruck 'Hölle', infernus, inferi, erklärt Honorius Augustod. in seinem Elucidarium l. 3 (Migne 172, 1159 f.) folgendermaßen: *Duo sunt inferni: superior et inferior. Superior, infima pars huius mundi, quæ plena est pœnis; nam hic exundat nimius æstus, magnum frigus, fames, sitis, varii dolores corporis; et verbera animi, ut timor et verecundia . . . Inferior vero est locus spiritualis, ubi ignis inex-*

[1]) Dr. Joh. Kelle, Otfrids von Weißenburg Evangelienbuch, Regensburg 1856, V. 20, 20.

stinguibilis . . . qui (sc. locus) sub terra dicitur esse, ut, sicut corpora peccantium terra cooperiuntur, ita animæ peccantium sub terra in inferno sepeliantur. Dieser Ort ist die Hölle im eigentlichen Sinne. Sie ist aber nicht bloß der ewige Aufenthaltsort der Verdammten, deren neun Qualen Honorius im folgenden schildert, sie ist auch der zeitliche, vorübergehende Aufenthaltsort jener Seelen, welche im 'besonderen Gerichte' von Gott zwar nicht verworfen worden sind, die aber noch manche schwere Vergehen abzubüßen haben: *sunt quidam,* (Honor. l. c. col. 1157 d) *quibus multum deest de perfectione, qui crimina sua differunt pœnitere: hi, sicut peccans filius servo traditur ad vapulandum, ita a sanctis angelis permittuntur daemonibus ad purgandum.* Dieser Ort ist das Fegefeuer.

Wo befanden sich aber die Gerechten des A. T. vor ihrer Erlösung durch Christus? Honorius antwortet darauf: *In superiori inferno* . . . waren die einen, welche nichts mehr abzubüßen hatten. *Qui erant ibi, quamvis carerent supplicio,* — nur waren sie *in tenebris,* wie Honorius mit allzu genauer Anlehnung an Isai. 9, 2 meint — *videbantur sibi esse quoddammodo in inferno, cum essent separati a regno* (= Himmel). Die anderen hingegen, welche Gottes Gerechtigkeit noch nicht Genüge gethan hatten, waren *in inferno inferiori. Illis autem qui erant in inferiori inferno videbatur, quod illi, qui erant in illo inferno — juncto inferiori* (i. e. superiori) *erant in refrigerio paradisi.* (Honor. l. c. col. 1161 b.) Alle diese zu befreien, ob sie nun in inferno superiori oder inferiori waren, stieg Christus zur Hölle: *vinctos vocat, qui erant in pœnis: alios vero in tenebris: quos omnes absolvit et in gloriam duxit rex gloriae.* (Honor. l. c. col. 1161 c.) Stets hat die Kirche an dem wirklichen Hinabstieg dem Orte nach festgehalten. Abälard bestritt die ihm gemachte Anschuldigung, als ob er gelehrt hätte, die Seele Christi sei nur *per potentiam* und nicht selbst zur Hölle abgestiegen (Hefele, Conciliengeschichte, 1858, t. 5, 433). Ebenso ausdrücklich bekennt Wolfram dasselbe Wh. 218, 15 f:

15 *Êve al eine schuldic wart*
dar umb die helleclichen vart
Adâms geslähte fuor iedoch,
wan Helias und Enoch.
die andern muosen alle queln:
20 *dane kund sich niemen von versteln.*
wer was der si lôste dan,
unt der die sigenunft gewan
daz er die helleporten brach,
unt der Adâmes ungemach

25 *erwant? daz tet diu Trinitât.*
der sich ein selb dritten hât
ebengelich unt ebenhêr,
sih, der enstirbet nimmer mêr.

Klar dargelegt ist die kirchliche Anschauung über Hölle, Fegefeuer und Vorhölle natürlich im Catechismus Romanus (hgg. 1566), welcher lehrt: . . . *neque tamen ea receptacula unius et eiusdem generis sunt omnia. Est enim teterrimus et obscurissimus carcer, ubi perpetuo et inexstinguibili igne damnatorum animae simul cum immundis spiritibus torquentur, qui etiam gehenna, abyssus et propria significatione infernus vocatur. Praeterea est purgatorius ignis, quo piorum animae ad definitum tempus cruciatae expiantur, ut eis in aeternam patriam ingressus patere possit, in quam nihil coinquinatum ingreditur. Tertium postremo receptaculi genus est, in quo animae Sanctorum ante Christi adventum excipiebantur, ibique sine ullo doloris sensu, beata redemptionis spe sustentati, quieta habitatione fruebantur. Horum igitur priorum animas, qui in sinu Abrahae Salvatorem exspectabant, Christus Dominus ad inferos descendens liberavit.* (Catech. Rom. hgg. bei Gress, Wien 1850, S. 57.)

Drittes Capitel.

Maria.

Der hl. Jungfrau Maria gedenkt der Dichter zwar mit Verehrung, doch nur an wenigen Stellen. Ist dies zu wundern? Wolfram hat seine Helden. Um sie gruppiert sich alles. Die einzelnen Gestalten, die sonst noch im 'Parzival' und 'Willehalm' auftreten, haben die Bestimmung, die Hauptfigur zu erhellen. Der Dichter berührt auch die religiöse Anschauung seiner Zeit, alles nur insoweit es seinem Zwecke dienlich erscheint. Dass er aber ein religiöses Lehrgebäude in seinem 'Parzival' errichten oder den ganzen Umfang seines Glaubens in seinen Dichtungen niederlegen wollte, wird doch niemand behaupten. Dann ist es aber auch nicht zu wundern, dass er die s. Jungfrau Maria selten erwähnt und nur soviel anführt, als er für das Verständnis seiner Dichtung für gut findet. Und doch hat der Dichter gerade jene zwei Punkte erwähnt, welche den Namen Mariens mit dem Glauben der Christen aufs engste verknüpfen, dass sie ist —

Jungfrau und Gottesgebärerin. Nach dem Berichte der Evangelien (Luc. 1, 30 f., Matth. 1, 18 f.) hat Maria als Jungfrau empfangen und geboren. Dass Jesus Christus wahrhaft aus einer Jungfrau geboren sei, bildete daher von Anfang an einen Bestandtheil des apostolischen Symbolums, und diese Thesis wird schon von den ersten Vätern urgiert. Auch Wolfram betont dies und preist die Jungfräulichkeit überhaupt, die Gott so wohlgefällig sei, dass er nur aus einer Jungfrau geboren werden wollte:

in der werlt doch niht so reines ist
sô diu magt ân valschen list.
nu prüevt wie rein die meide sint:
got was selbe der meide kint. P. 464, 23—26.

Ähnlich nennt Wolfram Christum Wh. 291, 14 '*den die magt gebar*', Wh. 38, 12 '*der in der meide wambe saz*', Wh. 219, 5 '*von einer maget erborn*', Wh. 407, 2 '*der meide sun*', Wh. 298, 28 u. 456, 2 '*der meide kint*'. Diesen Vorzug der sel. Jungfrau besingt deshalb Adam von St. Victor in einer seiner Sequenzen (Prosa III. Dominica intra octavas nativitatis Domini. Migne 196, 1431 f.):

Eva luctum: vitae fructum
10 *Virgo gaudens edidit.*
Nec sigillum propter illum
Castitatis perdidit.
Si crystallus sit humecta
Atque soli sit objecta:
15 *Scintillat igniculum*
Nec crystallum rumpitur:
Nec in partu solvitur
Pudoris signaculum.[1])

Die katholische Lehre und Überlieferung behauptet aber nicht bloß, dass Maria vor und in der Geburt Jungfrau gewesen, sondern dass sie auch nachher und fortwährend Jungfrau geblieben sei. 'Perpetua virgo' ist daher ein seit den ältesten Zeiten sehr häufig wiederkehrendes Prädicat der sel. Jungfrau.[2])

---

[1]) Ein sehr alter Erklärer dieses Hymnus fügt die Worte hinzu: *Si, inquit* (Adam), *crystallus humore perfundatur aqueo, et obiciatur radio solis, scintillas ignis emittit, absque sui tamen diruptione aut fractione. Ita sane deipara virgo instar crystalli perlucida et omnigenae virtutis soliditate compacta cœlesti rore et obumbrante eam Spiritus sancti gratia perfuso edidit mundi Salvatorem ignea charitate rutilantem, absque ulla tamen virgineae suæ puritatis labefactatione atque laesione.*

[2]) In den Altd. Pred. ed. A. E. Schönbach I. 41, 30, heißt es von der s. Jungfrau Maria: '*ich geloube daz si in magt unpfinch, magt getrûch, magt gebar, immer maget gewesende.*'

Auch bei unserem Dichter finden wir die gleiche Anschauung; als er nämlich an einer Stelle des 'Willehalm' die Geburt Christi aus Maria berührt, fügt er die Bemerkung hinzu — *diust immer magt.*[1])

Marias höchste Würde besteht aber nach der christlichen Lehre darin, dass sie Θεότοκος (Deipara) 'Mutter Gottes' ist. Dieser Ausdruck ist sehr alt und biblisch, indem Elisabeth die Mutter des Vorläufers Christi, ihre Verwandte, Maria, als solche begrüßte. (Luc. 1, 43.) Nestorius hielt diesen Ausdruck nicht für vereinbar mit jener Lehre von der Incarnation, die er sich nach dem Vorgange des Paulus von Samosata, den einseitigen Interpretationen des Diodor von Tarsus und des Theodor von Mopsuesta zurechtgelegt hatte. Dass er aber mit seiner Anschauung die kirchliche Tradition nicht für sich habe, gestand er selbst. Seit Nestorius aber wurde dieses Prädicat Θεότοκος der Jungfrau Maria noch bestimmter beigelegt. Der hl. Anselmus Cantuar. sagt von seiner Zeit in der or. 38 ad Christum (Parænet. et Ascet. Migne 158, 920): '*Sanctissima Virgo, quae te (sc. Christum) portavit ab omnibus fidelibus* Θεότοκος *praedicatur et creditur, hoc est Mater Dei.*' Wilhelm von Thierry schließt seine Ausführungen über diesen Gegenstand mit den Worten: „Deswegen sagen wir, dass Maria die Gottesgebärerin oder Gottesmutter den Gottmenschen geboren habe. (Guielmi S. Theod. abb. Disputatio adv. Petr. Abælard. c. 8.) Arno erklärt ebenfalls in seinem Apologeticus Cod. bav. 439 p. 26 (Bach II, 597, Anm. 40) diese Lehre ausdrücklich für die allgemeine Anschauung der Kirche: *Similiter et B. Virginem Verbi Dei sive Dei genitricem item generalis vel Catholica in populo Christiano fides est: nemine dubitante, quod Virgo Deum et hominem genuerit.* In keinem der vielen Gebete, welche endlich der hl. Anselm zu Ehren der sel. Jungfrau verfasste, fehlt dieses Prädicat '*Dei genitrix*'. (Paræn. et Ascet. Migne 158, 942—968.) Wolfram bedient sich nun allerdings des Titels 'muoter gotes' nicht, doch erwähnt er die Thatsache: *got was selbe der meide kint* P. 448, 2; dann 464, 26, Wh. 38, 12; 219, 5; 291, 14; 298, 28; 407, 2; 456, 2. Ich glaube, es ist nicht nothwendig, dass der Dichter noch deutlicher seinen Glauben bezeuge, dass er Maria

---

[1]) Wh. 31, 8: *daz wort vil kreftecliche vart*
zer magde fuor (diust immer magt)
diu den gebar, der unverzagt
sîn verch durh uns gap in den tôt.

für die 'Mutter Gottes' gehalten und als solche verehrt habe, denn er es in den genannten Stellen gethan hat. San-Marte (Parz.-Stud. II. pag. 30) hält allerdings an der entgegengesetzten Anschauung fest. Er findet überhaupt bei Wolfram keine, auch nur leise Spur einer Marienverehrung d. i. er wollte sie nicht finden, weil er Wolfram durchaus zu einem 'evangelischen Ritter' schlagen wollte. Befremdend aber ist es, wie Domanig in seinen Parz.-Stud. II pag. 24 bemerkt, wenn auch Männer wie K. Lachmann und M. Haupt dieser Meinung huldigten [vgl. aber Lachmanns Briefe an Moriz Haupt S. 130 über Ettmüller] und wenn K. Weinhold in seinem Werke 'Die deutschen Frauen in dem Mittelalter', Wien 1851, S. 163 [1. Aufl.] behauptet, dass Wolfram v. E. der Jungfrau Maria ganz geschweige.

Wenn Wolfram, sowie andere Classiker um die Wende des 12. Jahrhunderts in der Marienverehrung etwas zurückhaltender sind als die Dichter der folgenden Periode, so gibt A. E. Schönbach, Über Hartmann von Aue S. 419 die Erklärung dieser Erscheinung. Die Mutter Gottes hat zwar stets eine hervorragende Stellung unter den Heiligen eingenommen, jedoch der eigentliche große Aufschwung der Marienverehrung datiert sich doch erst vom Anfang des 12. Jahrhunderts und zwar begann er zuerst in Frankreich und verbreitete sich allmählich nach Deutschland herüber. Vor allem hatte der Orden der Cisterzienser zu dieser neuen religiösen Bewegung den Anstoß gegeben; denn im Jahre 1134 wurden sämmtliche Ordenskirchen dem Schutze Mariens unterstellt. Mit der außerordentlich raschen Ausbreitung des Ordens — um die Mitte des 12. Jahrhunderts zählte man vierhundert, um die Mitte des 14. Jahrhunderts über siebenhundert Abteien — ward auch die Marienverehrung in immer weitere Kreise getragen. Im 13. Jahrhundert erhielt diese Bewegung aber noch einen neuen Impuls durch einen anderen Orden, der sich im genannten Jahrhundert ebenfalls rasch über ganz West- und Mitteleuropa, über Aquitanien, Schottland und Irland ausbreitete; das war der Orden der Carmeliter, der es als eine seiner Hauptaufgaben von Anfang an betrachtete, die Verehrung Mariens zu verbreiten. Der Einfluss dieser religiösen Bewegung auf die Dichtung zeigt sich sofort. Nun mehren sich die Predigtsammlungen einerseits und die der Muttergottes geweihten Dichtungen anderseits. Nicht absichtliche Zurückhaltung also war es, wenn unsere Classiker der sel. Jungfrau weniger gedenken, als die

Dichter des 13. Jahrhunderts, sondern *sie hatten die ganze Stärke des Mariencultus noch nicht erlebt.* In P. 113, 18 nennt Wolfram Maria *die hoehste küneginne.* Wolfram gebraucht dieses Prädicat keineswegs statt des gebräuchlicheren Ausdruckes 'Mutter Gottes', wie San-Marte (l. c. pag. 30) behauptet. Er bedient sich ja dieses Titels überhaupt nur einmal. Dieser Titel ist selbst eine sehr gewöhnliche Bezeichnung, die sowohl im kirchlichen Sprachgebrauche, in Gebeten,[1]) Litaneien und Predigten, wie auch in der Dichtung[2]) jener Zeit der sel. Jungfrau häufig beigelegt wird.

Viertes Capitel.

Engel.

Licht—Finsternis.

Nach der Auffassung fast aller Völker bedeutet das Licht das Reich Gottes, die Finsternis hingegen das Reich des Bösen. Ebenso erscheint 'weiß' als die Farbe der Auserwählten, der Engel, 'schwarz' — als die Farbe des Teufels. Dass auch Wolfram dieser allgemeinen Anschauung huldigte, bezeugt gleich das erste Capitel seines 'Parzival': ein Herz, in dem der Zweifel herrscht, schwankt zwischen gut und böse und trägt der Elster gleich eine schwarze und weiße Farbe:

P. 1, 8 *wand an im sint beidiu teil,*
des himels und der helle.
10 *der unstæte geselle*
hât die swarzen varwe gar,
und wirt och nâch der vinster var:
sô habet sich an die blanken
der mit stæten gedanken.

Als der kleine Parzival die Mutter fragt (P. 119, 17): '*owê muoter, waz ist got?*' gibt sie ihm den Bescheid (v. 18 f.):

'sun, ich sage dirz âne spot:
er ist noch liehter denne der tac . . .

Nicht lange darauf begegneten dem Knaben im Walde vier Ritter in glänzender Rüstung. Dergleichen hatte er noch

---

[1]) Cf. S. Anselmi Cantuar. Parænet. et Ascet. Migne 158, 965 *Regina coeli inclyta* orat. 46 col. 942; *misericordissima regina* or. 60; ebenda: *regina coelorum.*

[2]) *Marjâ kunigîn,* Walther 37, 2. *küngîn ob allen frouwen,* Walther 77, 12; dann 36, 10 *der engel küneginne.*

nie gesehen. Seiner Mutter Lehre kam ihm in den Sinn, er meinte, *daz ieslicher ein got wære* (120, 28), *als im verjach frou Herzeloyd diu künegîn* (122, 22), *dô sim unterschiet den lichten schîn.* Voll Entzückens eilt der Knabe nach Hause und erzählt, was er geschaut:

> *'muoter, ich sach vier man*
> *noch liehter danne got getân.'* P. 126, 9. 10.

Auch Christum nennt Trevrezent im Anschlusse an das Johannes-Evangelium *ein durchliuhtec lieht.* P. 464, 3. Blendend weiß *durchliuhtec blanc* (P. 470, 7) ist die Taube, welche am Charfreitage jedes Jahres vom Himmel herniederfliegt und *ein kleine wîze oblât* auf den Gral legt. P. 470, 5. Orgeluse preiset ihren geliebten Cidegast, dass er aus der Finsternis zum Lichte sich verklärt habe (P. 613, 1—16), und als dem Anfortas die Schuld vergeben und er geheilt war, da erstrahlte er in wunderbarer Schönheit. P. 795, 5. Parzival, der zum Gral Erkorne, trägt daher häufig das Epitheton, der *clâre* (P. 118, 11; 446, 12), oder *lichtgevar* (P. 196, 8; 230, 23), *liehtgemâl* (P. 717, 30) und ebenso *Condwîrâmûrs, diu liehtgemâl.* P. 801, 3; 732, 2; 742, 28. Eine ähnliche Anschauungsweise findet man bei den kirchlichen Schriftstellern überaus häufig. Nur einen will ich anführen, Rabanus Maurus, der in seinem Werke De universo l. 9 c. 7 Migne 111, 265 f. sich folgendermaßen über diesen Gegenstand äußert: *Lucis (ergo) nomine diversae significationes exprimuntur. Aliquando enim ipsum Deum, id est, totam simul sanctam Trinitatem ostendit: aliquando Filium Dei:*[1]) *aliquando sanctos viros significat: aliquando Scripturam*

---

[1]) So vergleicht der hl. Ambrosius in seinen Hymnen mit besonderer Vorliebe Gott oder Christum mit dem Lichte. Der XI. Hymnus (Migne 16, 1476) beginnt z. B.: *O lux beata Trinitas*
Et principalis unitas . . .
Hymnus VII (l. c. col. 1475): *Splendor Paternae gloriae*
De luce lucem proferens . . .
Hymnus X (l. c. col. 1476): *Consors paterni luminis*
Lux ipse lucis et dies . . .

Unter den Hymnen, die dem hl. Ambrosius nicht mit Sicherheit zugeschrieben werden, beginnt der Hymnus V (Migne 17, 1214):
Christe, qui lux es et dies
Noctes tenebras detegis
Lucisque lumen crederis
Lumen beatum praedicans.
Hymnus VIII (l. c col. 1216): *Aeterne lucis conditor*
Lux ipse totus et dies . . . etc.

sacram: aliquando praedicationem Evangelii: aliquando sanctam Ecclesiam. Sciendum nobis est, hoc nomen luminis totius Trinitatis esse commune. Legitur enim: Deus lux est, et tenebrae in eo nullae sunt (I. Joan. 1) . . . *Quod autem Christus vera lux sit, ostendit ipse in Evangelio dicens: Ego sum lux mundi. Qui sequitur me, non ambulabit in tenebris, sed habebit lumen vitae* (Joan. 8). *Tenebrae autem* — so fährt derselbe Autor fort im 10. Buche, C. 7 (Migne 111, 294 c) — *stulti sunt et iniqui . . . Caligo vero* (l. c. col. 295) *hic Diabolus est, qui hominem mentes innubilat, dum veritatis splendorem non facit videre, quas possidet.*

Zeitpunkt der Erschaffung der Engel.

Die Existenz guter und böser Engel, die in den Werken Wolframs vorausgesetzt wird, lehrt schon die Bibel. Über den Zeitpunkt ihrer Erschaffung giengen die Meinungen der Theologen auseinander. Origenes hatte eine zeitliche Priorität der Engel vor der materiellen Schöpfung angenommen. Dasselbe lehrte Gregor von Nazianz, dem infolge seines Ansehens die übrigen griechischen und auch einzelne lateinische Väter folgten. Die Mehrzahl der lateinischen Väter sprach sich hingegen für die gleichzeitige Erschaffung der materiellen und geistigen Welt aus, und dieser Ansicht gab die Kirche feierlichen Ausdruck auf dem Concilium Lateranense IV., das in den letzteren Lebensjahren unseres Dichters tagte (a. 1215): *Firmiter credimus et simpliciter confitemur, quod unus solus et verus Deus . . . unum universorum principium, creator omnium visibilium et invisibilium, spiritualium et corporalium, qui sua omnipotenti virtute simul ab initio temporis utramque de nihilo condidit creaturam, spiritualem et corporalem, angelicam videlit et mundanam ac deinde humanam, quasi communem ex spiritu et corpore constitutam.* Hefele, C.-G. 5, 784.[1]) Wolfram behauptet in dieser Beziehung nur, dass der Mensch nach dem Falle der Engel erschaffen worden sei:

dô Lucifer fuor die hellevart
mit schâr, ein mensche nâch im wart. P. 463, 15. 16.

Wolfram lässt sich auch nicht in eine Erörterung über die Natur der Engel ein. Er theilte wohl ohne Zweifel die damals schon allgemeine Anschauung der Kirche, dass die Engel reine Geister und körperlos seien.

[1]) Schon lange vor dem Lateran. Concil verficht der gelehrte Rupert von Deutz († 1135) dieselbe Ansicht und wendet sich gegen jene, die da meinen, die Engel seien *ante cœlum et terram,* also vor der materiellen Welt geschaffen worden. De victoria Verbi Dei l. 1 (Migne 169, 1241).

Neun Chöre.

Schon das christliche Alterthum hatte den Andeutungen der hl. Schrift gemäß bei den Engeln gewisse Rangstufen, Ordnungen eingenommen, je nach dem höheren oder minder hohen Grade ihrer Gotteserkenntnis. Die Zahl dieser Chöre ist bei verschiedenen Vätern eine verschiedene. Doch die apostolischen Constitutionen und die Mehrzahl der Väter, ein hl. Cyrillus von Jerusalem, Athanasius, Ambrosius, Chrysostomus, Hieronymus, Basilius, Ps.-Dionysius u. a. m., zählten neun Chöre und zwar in steigender Ordnung: *angeli, archangeli, virtutes, potestates, principatus, dominationes, throni, cherubim, seraphim.* Seit Papst Gregor d. G. hielt man auch an dieser Neuntheilung fest. Wolfram nennt zwar nicht die Chöre, gibt aber deren Zahl an; denn hyperbolisch bemerkt er vom Kampfesgeschrei und Getöse der Franzosen, dass es bis zu den neun Chören der Engel dringe:

von Franzoysen wird gestritn
dazz d' engel möhten hœren
in den niun kœren. Wh. 230, 26–28. Cf. Wh. 305, 5.

Aufgabe der Engel.

Aufgabe der Engel ist es nach der Lehre der katholischen Kirche, Gott zu lobpreisen,[1]) ihm zu dienen, kurz die Verherrlichung Gottes. Von den Lobpreisungen, dem Gesange der Engel berichtet häufig die hl. Schrift. Wolfram nennt sie daher an einer Stelle die '*singære*',

v. 15 *der dôn sô hell erklinget.*
wol im derz dar zuo bringet,
daz er sô nâhen muoz gestên
daz in der dôn niht sol vergên:
ich mein ze himel der engel klanc:
20 *der ist süezer denne süezer sanc.* Wh. 31, 14—20.

Die christlichen Ritter, meint Wolfram, kämpfen *ûf erde hie durch wîbe lôn und ze himel durh der engel dôn.* Wh. 17, 1. 2; 38, 23. 24. Die Engel sind aber nach der ausdrücklichen Lehre der

[1]) Nach dem Mystiker Rupert von Deutz (De victoria Verbi Dei l. 1 c. 30. Migne 169, 1244) erhielt dieser Lobgesang der Engel mit dem Siege des göttlichen Wortes über Satan einen neuen Inhalt. Auch Wolfram berichtet von jenem Kampfe zwischen Lucifer und der Trinität. Seitdem preisen nämlich die Engel Gottes Macht, die sie in der Besiegung Satans erkannt; Gottes Barmherzigkeit, die sie an sich selbst erfahren: *Sublato igitur et terribiliter deturbato Satana sive diabolo cum angelis eius, continuo profectum hunc sancti angeli habuerunt, ut novam divinae laudis habentes materiam novum inciperent canticum. Fortitudinem namque Creatoris in magnae creaturae dejectione qua sese, ne et ipsi corruerent, præventos fuisse non ignorant . . . Ex eo laudantes atque jubilantes tacere non possunt, sanctam Trinitatem glorificantes . . . in sempiternum.*

hl. Schrift auch berufen, den Menschen zu beschützen, ihm in der Erreichung seines ewigen Heiles behilflich zu sein. *Unaquæque anima*, so belehrt ein Meister seinen Schüler,[1]) *dum in corpus mittitur, angelo committitur, quia eam semper ad bonum incitet, et omnia opera eius Deo et angelis in cælos referat.* Da aber Gott alles weiß, so ist dieser Bericht der Engel als Freude aufzufassen, die sie Gott gegenüber zum Ausdruck bringen nach den Worten Luc. XV, 10: *Gaudium erit angelis Dei super uno peccatore pœnitentiam agente.* — *Sunt jugiter angeli in terra cum his qui custodiunt?* fragt der wissbegierige Schüler weiter. M. *Cum opus fuerit, in auxilium veniunt, maxime cum precibus fuerint invitati: non est enim mora veniendi, cum in momento de cælo ad terras, et iterum ad cælum relabi possint. Qui cum ad nos descendunt, gloria intima non fraudantur, quia semper vident faciem Patris, quocumque mittuntur.* Gewiegte Theologen waren zwar der Ansicht, dass es nur ein Amt der untergeordneten Engel sei, die Befehle Gottes rücksichtlich der Geschöpfe auszuführen. Der hl. Thomas von Aquin, welcher mit Ps.-Dionysius die neun Chöre je nach ihren Thätigkeiten in drei Hierarchien gruppiert hatte (S. 1. qu. 108. a. 1), weist diese Aufgabe vorzüglich der untersten Hierarchie zu, nämlich den Engeln, Erzengeln und Kräften. Dass Wolfram dieser Ansicht nicht huldigte, geht schon daraus hervor, dass er dem zu Tode verwundeten Vivianz einen Engel als Schutzgeist erscheinen lässt, der dem achten Chore angehört, einen Cherub.[2]) Sogleich flieht der böse Geist. Der Cherub aber geleitet Vivianz zu einer beschatteten Quelle (Wh. 49, 1—5). Vivianz fleht zu Gott, er möge ihn nur so lange am Leben erhalten, bis er seinen Oheim Willehalm noch einmal gesehen. Der Cherub verkündet ihm die Gewährung der Bitte Wh. 49, 15—30. In welcher Gestalt erscheinen denn die Engel den Menschen? *In forma hominis*, lehrt

[1]) Honorius Augustod. Elucidar. l. 2, 28; Migne 172, 1154.

[2]) Doch Wolfram nennt die Erscheinung das einemal 'Engel', das anderemal 'Erzengel Kerubîn'. Wolfram nennt jene Erscheinung 'Engel' (Wh. 49, 4. 27) zur Bezeichnung ihres Wesens. Der Ausdruck 'Erzengel' aber in Wh. 49, 11 ist nicht strict zu fassen und bedeutet neben 'Kerubîn' nur so viel, dass er ein Engel höherer Ordnung war, nämlich ein Cherub. — 'Kerubîn' war ein zu bekannter Name, als dass er als Eigenname hätte erscheinen können. In der hl. Schrift begegnen uns nur drei Namen, Michael (quis ut Deus), Gabriel (fortitudo Dei) und Raphael (curatio Dei). Cf. Honorius Augustod. Spec. ecclesiæ. De s. Michaele (Migne 172, 1011 c) und Elucidar. l. 1, 6 (Migne 172, 1113).

Honorius August. (Elucidar. l. 2, 28, Migne 172, 1154): *homo etenim cum sit corporeus, non postet videre spiritus; propter quod assumunt de aere corpus, quod homo videre et audire possit: Ipsum autem corpus visibile magis est quam palpabile; non tamen omnibus visibile, nisi his solummodo quibus se volunt demonstrare.*

Ursprüngliche Vollkommenheit.

In Übereinstimmung mit der Kirche hält Wolfram an der ursprünglichen Vollkommenheit und Güte aller, auch der bösen Engel fest. Die letzteren waren nicht von Natur aus böse:

> *diu liehte himelische schar*
> *wart durch nit nâch helle var.* P. 463, 13. 14.

Die Engel sind auch nach Wolframs Anschauung von Natur aus frei von all den Unvollkommenheiten, welche die menschliche Seele infolge ihrer Verbindung mit dem Körper auf Erden unterliegt:

> *si wârn doch âne gallen:*
> *jâ hêr, wâ nâmen si den nit?*

fragt der Dichter (P. 463, 6. 7); denn aus der Galle kann nach mittelalterlicher Auffassung alle Bitterkeit des Gemüthes, aller Hass, Neid und Zorn.

Unsterblichkeit.

Die Unsterblichkeit der Engel lehrt die hl. Schrift an jenen Stellen, in denen sie von der ewigen Seligkeit der guten und der ewigen Verdammnis der bösen Engel redet. (Cf. Matth. 18, 10; 25, 41; 2 Petr. 2, 4; Offb. 8, 3; Jud. 6.) Dasselbe lehrten stets die hl. Väter und Theologen und erklärten die Unsterblichkeit als eine natürliche Vollkommenheit der Engel.[1]) Die Unsterblichkeit der Engel setzt auch Wolfram voraus, wenn er vom *endelôsen strît* der gefallenen Engel redet (P. 463, 8), wenn Trevrezent selbst von den 'neutralen' Engeln behauptet, dass Gott sie auf ewig verworfen habe P. 798, 16—22. Die Engel besaßen also nach der Lehre der Theologen zwar eine natürliche Glückseligkeit, die übernatürliche Seligkeit aber, welche in der Anschauung Gottes besteht, war den Engeln von Anfang an nicht verliehen. Dies folgt schon daraus, dass ein Theil der Engel sündigte. 'In statu gloriæ' aber, wie der kirchliche Ausdruck lautet, ist jede Sünde unmöglich. Die übernatürliche Seligkeit sollten sich die Engel verdienen und durch freie Selbstbestimmung ihre Vollendung erreichen.

[1]) So gelangt der hl. Thomas in seiner S. 1. qu. 50. a. 5. Vives 1, 335 zu dem Schlusse: Quaevis substantia intellectualis et angeli, cum simplices sint, incorruptibiles sunt secundum suam naturam.

Prüfung der Engel und Sündenfall eines Theiles.

Worin bestand nun die Prüfung der Engel? Wir wissen es nicht. Die meisten Theologen bezeichnen Hochmuth als die Ursache des Falles der Engel. Und zwar erhob sich der oberste der Engel wider Gott, indem er selbst nach göttlicher Ehre strebte. Sein Beispiel verleitete viele andere. *Cum videret,* lehrt Honorius Augustod. in seinem Elucidar. l. 1, 7 (Migne 172, 111), *se omnes angelorum ordines gloria et decore praecellere, spretis omnibus, voluit Deo aequalis, imo major, existere.* Discipulus. *Quid alii peccaverunt?* Magister. *Quia ei consenserunt.* In ähnlicher Weise erörtert auch der hl. Anselmus Cantuar. (De casu angeli, Cap. 4, Migne 158, 332) die gleiche Frage: *non solum autem voluit esse aequalis Deo. (quia praesumpsit habere propriam voluntatem) sed etiam major voluit esse, volendo quod Deus illum velle nolebat, quoniam voluntatem suam supra voluntatem Dei posuit.* Wenn auch manche Theologen eine andere Ursache des Falles vermuthen,[1]) darin stimmen sie alle überein, dass die Sünde der gefallenen Engel eine Sünde in Gedanken war und nicht im Werke. Unser Dichter drückt sich daher theologisch ganz correct aus, wenn er sagt: *die selben nötgestallen von gedanken muosen vallen: got enlie si niht zen werken komn.* Wh. 308, 9—11. Die einmalige Entscheidung der Engel für oder gegen Gott war unwiderruflich. Origenes hatte zwar die Behauptung aufgestellt, dass die gefallenen Engel, nachdem sie schwer gebüßt, zu Gott einst zurückkehren würden. Diese Ansicht wurde aber stets von der Kirche verworfen. *Post resurrectionem et iudicium non credamus restitutionem futuram, quam Origenes delirat, ut dæmones vel impii homines post tormenta, quasi suppliciis expurgati, vel illi (angeli apostatæ) in angelicam qua creati sunt redeant dignitatem* ... (Ivonis Decr. 17, c. 113, Migne 161, 1012). Die Engel hatten vollständig frei gehandelt. Den treugebliebenen ward die übernatürliche Seligkeit zutheil, die bösen fielen der ewigen Strafe anheim:

Wh. 308, 20: *der engel hât sich selb erkorn*
zer êwigen flüste
mit sîner âküste,
und al die im gestuonden
die selben riwe fuonden.

Diese Empörung eines Theiles der Engel mit Lucifer an

---

[1]) S. Thomas v. Aquin z. B. hält es für unwahrscheinlich, dass die Engel bei ihrer hohen, durch keine Sünde oder Leidenschaft noch getrübten Erkenntnis Gottes Gott hätten gleich sein wollen. Cf. S. 1. qu. 63. a. 3. Vives 1, 396.

der Spitze, ihren Sturz in die Hölle, erwähnt Trevrezent, um dem Parzival zu zeigen, wie lächerlich sein Hass gegen Gott sei (P. 463, 2 f):

'swer iuch gein im in hazze siht,
der hât iuch an den witzen kranc.
nu prüevt wie Lucifern gelanc
5 *unt sînen nôtgestallen.*
si wârn doch âne gallen:
jâ hêr, wâ nâmen si den nît,
dâ von ir endelôser strît
zer helle enpfâhet sûren lôn?
10 *Astiroth und Belcimôn*
Bêlet und Radamant,
unt ander diech dâ hân erkant,
diu liehte himelische schar
wart durch nît nâch helle var.'

Wolfram führt aber in seinem Parzival noch eine Classe von Engeln an, die deshalb aus dem Himmel verwiesen worden sind, weil sie sich beim Kampfe zwischen der Trinität und dem Lucifer 'neutral' gehalten haben (vgl. Seeber, Zeitschrift f. d. Philol. 24, 32 ff. Strauch, ebenda 25, 566):

Die neutralen Engel.

die newederhalp gestuonden,
dô strîten beguonden
Lucifer unt Trinitas. P. 471, 15—17.

Ihre Verstoßung aus dem Himmel konnte allerdings begründet werden mit den Worten der Apokalypse 3, 15: '*Scio opera tua, quia neque frigidus neque calidus: utinam frigidus esses aut calidus. 16. Sed quia tepidus es et nec frigidus, nec calidus incipiam te evomere ex ore meo.*' Auch der Heiland sagt: *Qui non est mecum, contra me est.* Luc. 11, 23. Doch weiß die kirchliche Fassung der Engellehre nichts von neutralen Engeln. Nur die Polemik des Alanus ab Insulis, Contra hæreticos l. 1. c. 13 (Migne 210, 318 B) setzt eine solche Anschauung voraus: *Non autem omnes* (angelos) *traxit* (Lucifer), *sed tertiam partem. Fuerunt enim inter angelos quidam superbientes, ut Lucifer et alii quidam majores; alii pravae eorum voluntati consentientes, alii non contradicentes, et omnes istos Lucifer traxit ad se ipsum, per pravum consensum.* (Mittheilung von Prof. Schönbach.)[1] Interessant ist es, dass Dante in seiner 'Divina

[1]) Eine diesbezügliche Stelle findet sich auch bei Clemens Alexandr. in dessen Stromata l. 7 ed. Potter pag. 859: *aliquos ex angelis propter socordiam humi esse lapsos, quod nondum perfecte ex illa in utramque partem prælicitate in simplicem illum atque unum expedissent se habitum.*

Commedia' I. 3, 34 f. die gleiche Anschauung vorträgt. Auch Dante unterscheidet gute, böse und neutrale Engel. Als Dante das Höllenthor durchschritten, da vernahm er lautes Klagen und Heulen. Von Virgilius, seinem Führer, erhielt er diesen Aufschluss:

V. 34 '. . . Die jammervolle Weise
Ist den elenden Seelen jener eigen,
Die ohne Lob und ohne Schande lebten.
Vermischt sind sie mit jenem feigen Chore
Der Engel, welche nicht Empörer waren,
Noch Gott getreu, für sich gesondert bleibend.
40 Nicht seinen Glanz zu trüben stieß der Himmel
Sie aus, noch nimmt sie auf die tiefe Hölle,
Weil Sünder stolz auf sie doch blicken könnten.'

Dante Aligh. Göttl. Com. übers. v. Philalethes l. 1. S. 57.

Wie nun Dante diese Engel ob ihrer Lauigkeit auf ewig verwirft, so auch Wolfram. Um Parzival durch dies strenge Urtheil nicht zu erschrecken, macht Trevrezent ihr Schicksal anfangs zwar von der Gnade Gottes abhängig: sie seien zur Strafe aus dem Himmel verwiesen worden und müssten auf Erden den Gral hüten. P. 471, 26—29. Ihr ferneres Schicksal aber sei ihm unbekannt. P. 471, 23—25. Doch später, als Parzival des Grales Hüter geworden, widerruft Trevrezent diese Nothlüge und gesteht (P. 798, 9 f.):

'ich louc durch ableitens list
vom grâl, wiez umb in stüende, . . .
11 *daz die vertriben geiste*
mit der gotes volleiste
bî dem grâle wæren
kom iu von mir ze mæren,
15 *unz daz si hulde dâ gebiten*
got ist stæt mit sölhen siten,
er strîtet iemmer wider sie,
die ich iu ze hulden nante hie . . .
21 *êweclîch sint si verlorn:*
die vlust si selbe hânt erkorn.'

Die Vorstellung des Kampfes zwischen den guten und bösen Engeln stammt aus der Apokalypse (c. 12, 7 f.): *Et factum est prœlium magnum in cœlo: Michael et angeli eius prœliabantur cum dracone, et draco pugnabat et angeli eius. 8. et non valuerunt, neque locus inventus est eorum amplius in cœlo. 9. Et projectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et satanas,*

qui seducit universum orbem: et projectus est in terram, et angeli eius cum illo missi sunt.[1])

Lucifer.

Wolfram nennt den Anführer der bösen Engel einer alten Tradition zufolgte Lucifer. In der Schrift, wie bei den Vätern heißt er meist schlechthin der Teufel, diabolus, satanas und sein Anhang angeli eius (Matth. 25, 41), oder princeps huius mundi (Joan. 12, 31; 14, 30; Ephes. 2, 2; Luc, 4, 5. 6), deus huius sæculi (2. Cor. 2, 4). Er führt aber auch Eigennamen, wie Belzebub (Matth. 10, 15; 12, 24. 27; Marc. 3, 22; Luc. 11, 15) oder Belial (2. Cor. 6, 15 und an vielen Stellen des A. T.). Doch wird er nie in der hl. Schrift Lucifer genannt. Auch Tertullianus, Irenäus, Lactantius, Augustinus, Hieronymus bezeichnen ihn nicht mit diesem Namen. Erst Eusebius (Demonstr. evang. 4, 9) verlieh ihm diesen Titel mit Rücksicht auf eine Stelle bei Isaias 14, 12, welche er im übertragenen Sinne auf den Teufel deutete.[2]) Wolfram erwähnt, dass er noch andere Namen von gefallenen Engeln erfahren habe, nämlich Astiroth, Belcimon, Belet und Radamant. Astiroth = Astaroth, gr. Ἀστάρτη, Vulg. Astarthe, ist jene Gottheit der Sidonier, welche bei den Classikern als dea Syria erscheint. Sie ist wahrscheinlich identisch mit der aus den babylonischen Keil-Inschriften bekannt gewordenen weiblichen Gottheit: 'Venusstern beim Untergang' oder Istar. Belcimon und Belet sind eigentlich nicht verschiedene Gottheiten, sondern nur verschiedene Bezeichnungen des einen Gottes Baal (Dominus). Belcimon ist nichts anderes als Baalsamaim, welches 'Himmelsherr' bedeutet und dem Zeus oder Jupiter Olympius der Griechen entspricht. Belet ist gleich Belitan und bedeutet soviel als der

Heidengötter.

[1]) Cf. die ausführliche Erörterung dieses Kampfes bei dem Mystiker Rupert von Deutz und zwar in dessen Werke: De Victoria Verbi Dei l. 1. c. 7, 8, 11 und 15 (Migne 169, 1223—1229). Im Cap. 15. col. 1229 fährt er also fort: *Damnatus* (diabolus) *autem per justissimum verbi Dei judicium, statim de coelo projectus est, per ministerium sanctorum angelorum, victoriae Verbi Dei militantium. Sed quae vel qualia fuerunt vel sunt arma, quibus illi spiritus in illo proelio usi sunt? Non utique arma materialia fuerunt, sed omnis armatura eorum fuit et est ipsum Dei Verbum. Ignis quippe est Dei Verbum, id est sic intolerabile impiis spiritibus malignis, ut est infirmis corporibus ignis visibilis.*

[2]) Isaias prophezeit (l. c.) den Untergang Babylons und spricht von dessen König v. 12: *Quomodo cecidisti de cælo, lucifer, qui mane oriebaris.* v. 13 *qui dicebas in corde tuo, in cælum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum.* (Vulg.) LXX: πῶς ἐξέπεσεν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ὁ φῶς φόρος; Der buchstäbliche Sinn der Stelle ist unbestritten und klar.

'alte Baal', als das ewige, unveränderliche Urwesen, und kann so mit Kronos oder Saturn verglichen werden. Radamant endlich ist der Richter in der Unterwelt der Griechen.

Dem christlichen Alterthum und Mittelalter erscheinen die Götzen nicht bloß ausschließlich als Product subjectiver Täuschung, intellectueller und ethischer Verirrung. Sie hatten einen realen Hintergrund und das waren nach allgemeiner Meinung die Dämonen, Teufel, mithin gefallene Engel. Sie waren die Urheber des gesammten heidnischen Lebens, des Götzendienstes. Auch Wolfram bezeichnet daher jene heidnischen Gottheiten als gefallene Engel. Er klagt, dass der Teufel die Heiden zum Götzendienst verführe, dass selbst ein so weiser Mann wie Flegetanis ein Kalb als seinen Gott angebetet habe (P. 454, 1 f.):

Er was ein heiden vaterhalp,
Flegetânis, der an ein kalp
bette als ob ez wær sîn got.
wie mac der tievel selhen spot
5 *gefüegen an sô wîser diet,*
daz si niht scheidet ode schiet
dâ von, der treit die hôhsten hant.

Der Teufel des Menschen Widersacher.

Der Teufel sucht ferner, nach der Lehre der Kirche, seit seinem Falle die Menschen zur Übertretung der göttlichen Gesetze zu verführen: '*der (tiuvel) unser immer vâret*'. Wh. 218, 9. An einer anderen Stelle redet Wolfram den Teufel an mit den Worten (Wh. 38, 2):

'*ey tievel, wie duns des verbans,*
und wie du gein uns vihtest
5 *und unsern schaden tihtest!*
du bist iedoch ein smæher wirt.
ze allen zîten geste rîch.
swenne ich sô grimmeclîch
einen wirt sô sitzen funde,
10 *ob mirs diu reise gunde,*
ich kêrte gerne fürbaz.'

Woher stammt nun dieser Hass gegen die Menschen? Der Dichter antwortet (Wh. 308, 1 f.):

'*Nu geloubt ouch daz diu menneschheit*
den engeln ir stat ab erstreit,
daz si gesetzet wâren,
diu unser künne vâren,
5 *ze himele in den zehenden kôr.*
die erzeigeten got alsölhen bôr (Trotz, Empörung)

daz sin werdiu kraft vil stætec
von in wart anrætec.
die selben nôtgestallen . . . v. 10 *muosen vallen:*
13 *dar umbe des menschen wart erdâht.'*

Die gefallenen Engel hatten also einst den zehnten Chor gebildet (v. 5). Diesen Chor wieder auszufüllen, ward der Mensch erschaffen (v. 13). Daher also der Neid der bösen Geister!

Der zehnte Engelchor.

Wh. 308, 25: *die varent noch hiute dem menschen bi,*
als ob der kôr ir erbe si,
der den ist ze erbe lâzen
die sich des kunnen mâzen (enthalten)
daz gotes zorn erwirbet,
des sælde niht verdirbet.

Dass der Mensch nur deshalb geschaffen worden sei, um die durch den Fall der Engel entstandene Lücke wieder auszufüllen, war zwar die Ansicht der meisten Theologen. So sagt u. a. der hl. Anselmus Cantuar. (Cur Deus homo l. 1, Migne 158, 383) ausdrücklich: *non sunt homines facti, nisi pro restauratione angelorum,* — und ebenso an einer anderen Stelle (l. c. col. 390): *constat Deum proposuisse, ut de hominibus angelos, qui ceciderant, restauret.* Auch nach Cädmon ist Adams Geschlecht bestimmt, die Sitze der gefallenen Engel im Himmel einzunehmen; daher der Groll und der Neid der Höllengeister. Cf. Bouterwek, Cädmons bibl. Dichtungen. Gütersloh I. Einleitung S. 203. Rolandus ferner (l. c. pag. 271) gibt auf die Frage: Quare matrimonium institutum est, die Antwort: *Ut humanum genus propagaretur et quod lapsum erat in angelis — in hominibus restauraretur.* Doch darin waren sie verschiedener Ansicht, ob die gefallenen Engel einst einen eigenen Chor gebildet haben und zwar den zehnten, oder ob aus den verschiedenen neun Engelchören einzelne zu Lucifer übergegangen seien. Wolfram huldigt der ersteren Ansicht. Honorius August. hingegen tritt dieser herkömmlichen Schulmeinung in seinem liber XII quæstionum, Migne 172, 1180 f. auf das entschiedenste entgegen, indem er im Cap. 5 erklärt: *sunt, qui arbitrantur decem ordines angelorum fuisse et decimum totum corruisse, inducti evangelica parabola, quæ narrat, mulierem decem drachmas habuisse et decimam perdidisse: unde adhuc vulgo dicitur, quia decimus chorus angelorum ceciderit. Nos autem sacræ scripturæ auctoritate dicimus novem ordines angelorum fuisse, et esse, et de singulis ordinibus aliquos corruisse . . . electi autem homines secundum merita*

sanctorum angelorum ordinibus associandi erunt, dicente Domino: Justi æquales angelis erunt. (l. c. col. 1181 B.) Diese Auffassung hindert den Honorius natürlich nicht, jene Frage: *Quare seduxit primos parentes diabolus?* — ganz in Übereinstimmung mit den übrigen Theologen zu beantworten: *Propter invidiam: invidit enim ille, ne ad honorem illum pervenirent, de quo ipse superbus cecidisset.* (Elucid. l. 1, Migne 172, 1119.)

Aufenthaltsort der gefallenen Engel: a) Hölle.

Als den eigentlichen Aufenthaltsort der gefallenen Engel bezeichnet Wolfram die Hölle. Terramer bezeichnet sie als einen Ort, *der sûr* (ist) *unde heiz* (Wh. 219, 13); *heiz* vom *helleviur,* in dem sowohl die Dämonen als auch die Seelen der verworfenen Menschen brennen. Wolfram erwähnt wiederholt dasselbe. Fast alle Scholastiker, so auch der hl. Thomas (S. s. 3. q. 100. a. 5. Vives 6, 387 f.) nahmen ein materielles Feuer an. Das war wohl auch die Meinung Wolframs. *De fide* ist diese Ansicht nicht. Die Hölle ist ferner voll Dampf und Qualm; daher hatte auch die Sibylle einst dem Äneas ein Reis gegeben zum Schutze gegen *hellesch ungemach* und für den *Flegetônen rouch* (P. 482, 2. 3); denn der *Phlegeton,* so erklärt Honorius Augustod. (De imagine mundi l. 1. cap. 37, Migne 172, 133) *est fluvius infernalis ob vicinitatem ignis et sulphuris, fetore et ardore horribilis.* Den Andeutungen der hl. Schrift folgend, zählt Honorius neun besondere Strafen auf (Elucid. l. 3, Migne 172, 1159). Wolfram äußert sich darüber nur im allgemeinen (Wh. 219, 14):

manegen kumber ich dâ weiz,
16 *daz mac volsprechen nimmer munt,*
wie trûreclîchen ez dâ stêt.

Über ihre Lage erwähnt Wolfram nichts. Der hl. Thomas gesteht mit dem hl. Augustin: *In qua mundi parte infernus sit, scire arbitror neminem, nisi cui Spiritus divinus ostendit . . . Nonnulli namque in quadam terrarum parte infernum esse putaverunt. Alii vero hunc sub terra esse existimant.* Der letzteren Ansicht pflichtete auch Honorius Augustod. bei (Elucidar l. 3, Migne 172, 1159), der hl. Thomas selbst hält sie für die wahrscheinlichere, indem er am Schlusse dieses Artikels meint: *sed tamen convenientius his, quae in scriptura dicuntur, est, ut sub terra esse dicatur.* S. s. 3. q. 100. art. 7, Vives 6, 391.)

b) [illegible]

Ganz in Übereinstimmung mit der Kirche nimmt Wolfram aber auch die Erde als zeitweiligen Aufenthaltsort der bösen Geister an. *Trevrezents kiusche* daher *vor den tievel streit.* P. 452, 28. Schon der Apostel Paulus lehrt

Ephes. 6, 12: *quoniam non (solum) est nobis colluctatio adversus carnem et sanguinem: sed adversus principes et potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum, contra spiritualia nequitiæ, in cœlestibus.*[1]) *In aere commorantur,* sagt daher Honorius Augustod. (De imag. mundi l. 1. c. 53, Migne 172, 136). Es ist dies nach seiner Erklärung jener Luftkreis, der sich von der Erde bis zum Monde erstreckt. *In hoc commorantur dæmones, cum tormento diem iudicii præstolantes.* Die Strafe der bösen Geister wird also durch ihren Aufenthalt auf Erden keineswegs vermindert; denn einerseits wissen sie, dass die Erde nur ein vorübergehender Aufenthaltsort ist, und anderseits, um mit dem hl. Thomas zu sprechen: *portant secum ignem gehennæ, quocumque vadant.* Zur Hölle verweist Wolfram vor allem Menschen falscher Gesinnung:

Wen verweiset Wolfram zur Hölle?

valsch geselleclîcher muot
ist zem hellefiure guot. P. 2, 17. 18.

Dahin gehört auch nach des Dichters Ausspruch ein Leib, der alle Scham abgeworfen hat (P. 170, 17 ff.):

verschamter lîp, waz touc der mêr
der wont in der mûze rêr,
dâ im werdekeit entrîset
20 *und in gein der helle wîset.*

Hätte uns Christus nicht erlöset, so wäre die ganze Menschheit verloren gewesen (P. 465, 28 ff.):

zer helle uns nam diu hôhste hant
mit der gotlîchen minne:
die unkiuschen liez er dinne.

Die Taufe hingegen *wart unser schilt fürz hellefiur.* P. 453, 28.

Was schützt vor der Hölle?

[1]) Wolfram warnt daher vor dem Bösen (P. 1, 10 f.):
der unstæte geselle
hât die swarzen varwe gar . . .
13 *sô habet sich an die blanken*
der mit stæten gedanken.
P. 119, 25 f.: *sô heizet einr der helle wirt:*
der ist swarz, untriwe in niht verbirt,
von dem kêr dîne gedanke.
Trevrezent aber beklagt die vom Satan verblendeten Heiden (P. 454, 4 ff.):
wie mac der tievel selhen spot
gefüegen an sô wîser diet,
daz si niht scheidet (nämlich vom Götzendienste)
. . . der treit die hôhsten hant.

Auch freiwillige Armut, die man in gottgefälliger Absicht auf sich nimmt, schützt vor der Hölle Feuer (P. 116, 15 ff.):

genuoge sprechent, armuot,
daz diu sî ze nihte guot.
swer die durch triwe lîdet,
hellefiwer die sêle mîdet.

Doch nicht minder schützt davor auch die Treue. So bekennt der Dichter von Herzeloydens Tod:

ir vil getriulîcher tôt
der frouwen wert die hellenôt. P. 128, 23. 24.

Fünftes Capitel.

Adam. Paradies. Erbsünde.

Erschaffung der ersten Menschen. Der kirchlichen Anschauung gemäß fasst Wolfram den Bericht der hl. Schrift über die Erschaffung der ersten Menschen im wörtlichen Sinne auf, allerdings nicht in der Weise, als ob Gott mechanisch eine menschliche Figur aus Erde gebildet hätte, sondern durch eine Wirkung göttlicher Allmacht entstand der Mensch aus Erdenstaub, *iussu tantum,* wie Honorius Augustod. sagt (Elucidar. l. 1, Migne 172, 1117), oder θεοπρεπῶς — um mich der Ausdrucksweise der hl. Väter zu bedienen. Adam und Eva sind die Stammeltern des Menschengeschlechtes. S. Anselmus sagt in seiner prägnanten Weise: *omnis homo aut Adam est aut de Adam: sed Eva de solo Adam est et omnes alii de Adam et Eva* (l. de conceptu virg. cap. 11, Migne 158, 446). *Sît Adâmes zît* (Wh. 458, 17) oder der ähnliche Ausdruck *sît Even zît* (Wh. 461, 13) bezeichnet daher bei Wolfram so viel als: im Anfange, vom Anbeginne unserer Zeitrechnung. Den Adam bildete Gott aus Erde:

got worhte ûz der erden
Adâmen den werden. P. 463, 17 f. Ebenso Wh. 166, 19.

Die Erde erscheint daher Wolfram als die Mutter Adams, als die Urahne des Menschengeschlechtes:

diu erde Adâmes muoter was.
von erden fruht Adâm genas. P. 464, 11. 12.

Aus der Rippe des schlafenden Adam schuf Gott das Weib (Gen. 2, 21. 22). Indem Wolfram die biblische Erzählung

als bekannt voraussetzt, berichtet er einfach: *von Adâms verhe er Even brach* (P. 463, 19), und Wh. 62, 1. 2: *Adâmes rippe — wart gemachet ze einer magt.* Auf diese Schöpfung des Weibes aus dem Manne gründet sich die Einheit beider, welche in der hl. Schrift so oft betont wird (Gen. 2, 4; Ephes. 5, 31; Matth. 19, 6 u. a.). Diese Einheit beider hebt auch Gurnemanz hervor, indem er Parzival belehrt, Mann und Weib seien so eng verbunden, wie Sonne und Tag (P. 173, 1 ff.):

man und wîp, diu sint al ein;
als diu sunn diu hiute schein,
und auch der name, der heizet tac.
der enwederz sich gescheiden mac.
5 *si blüent ûz eime kerne gar.*
des nemet künstecliche war.

Ur-sprüng-licher Zu-stand.

Diese ersten Menschen, Adam und Eva, wurden von Gott im Zustande der Vollkommenheit erschaffen, d. i. dem Leibe nach erwachsen und geistig entwickelt. Der Bibel zufolge führte Gott die neuerschaffene Eva zu Adam, der ihre Wesensgleichheit mit ihm sofort erkannte und sprach: *hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea: hæc vocabitur virago, quoniam de viro sumpta est.* (Gen. 2, 23.) Schon früher hatte ihm Gott alle lebenden Geschöpfe vorgeführt und Adam hatte allen ihrem Wesen entsprechende Namen gegeben: dem biblischen Berichte folgend erzählt auch Wolfram (P. 518, 1 ff.):

Unser vater Adâm
die kunst er von gote nam
er gap allen dingen namn,
beidiu wilden unde zamn:
5 *er rekant ouch iesliches art,*
dar zuo der sterne umbevart
der siben plânêten,
waz die krefte hêten:
er rekant ouch aller würze maht,
10 *und waz ieslicher was geslaht.*[1])

---

[1]) *Quæritur, in qua ætate formati sunt Adam et Eva?* fragt Rolandus. *Uterque in virili ætate factus est* (l. c. pag. 120). Ebenso Omnebene (Roland p. 178), Hugo von St. Victor (Summa tract. 3. c. 3, Migne 176, 94). Über die ursprüngliche Vollkommenheit der beiden ersten Menschen lehrt der heilige Thomas: *sicut primus homo institutus est in statu perfecto, quantum ad corpus, ut statim posset generare, ita etiam institutus est in statu perfecto, quantum ad animam, ut statim posset alios instruere et gubernare. Non potest autem aliquis*

Paradies. Dies erste Menschenpaar nun hatte Gott in einen wunderbaren Garten gesetzt, das Paradies, das mit Fruchtbäumen bepflanzt und durch einen Strom bewässert war, der sich in vier Flüsse theilte, nämlich den Phison, Gehon, Tygris und Euphrates. Cf. Gen. 2, 8—14. Die gleichen Flüsse führt auch Wolfram an. Mit ihrem Wasser hatte man ja die Wunde des Amfortas, wenn auch vergeblich, zu heilen versucht:

P. 481, 19. *wir gewunnen* — so erzählt Trevrezent — *Gêôn*
ze helfe unde Fîsôn,
Eufrâtes unde Tigrîs,
diu vier wazzer ûzem pardîs,
sô nâhn hin zuo ir süezer smac
dennoch niht sîn verrochen mac,
25 *ob kein wurz dinne queme,*
diu unser trûren næme.
daz was verlorniu arbeit.

Wie aus diesen Worten hervorgeht, fasst Wolfram das Paradies auf als einen bestimmten Ort, und zwar als einen Ort, der zu seinen Zeiten noch existiere, in der Gegend Armeniens. Das war eben auch die Ansicht seiner Zeitgenossen. Honorius Augustod. beschreibt es in seinem Werke, De imagine mundi (l. 1. c. 8, Migne 172, 123) als einen *locus videlicet omni amœnitate conspicuus inadabilis hominibus, qui igneo muro usque ad cœlum est cinctus.* In ähnlicher Weise spricht der hl. Thomas vom Paradiese als einen *locus corporalis, terrenus, in parte Orientis constitutus, a cognitione hominum remotissimus et seclusus a nostra habitatione aliquibus impedimentis vel montium, vel marium, vel alicuius aestuosae regionis, quae pertransiri non potest.* S. 1. q. 102. a. 1, Vives 1, 619.[1]) Nun ist es erklärlich, warum die Gralritter das Wasser der vier Paradiesflüsse so nahe als möglich an ihrem Ausflusse aus dem Paradiese schöpfen und so sorgfältig untersuchen — *ob kein wurz drinne queme* — vom Lebensbaume nämlich — *diu (ir) trûren næme.* P. 481, 25. 26.[2])

instruere nisi habeat scientiam. Et ideo primus homo sic institutus est a Deo — die kunst er von gote nam, sagt Wolfram (P. 518, 2) — *ut haberet omnium scientiam, in quibus homo natus est instrui* (S. 1. q. 94. a. 3. Vives 1, 595).

[1]) Die gemeinsame Quelle, aus der Honorius und andere Theologen diese Ansicht geschöpft, ist wieder Isidor Hisp. (Etymol. l. 14. c. 3, Migne 82, 496 f.). Rabanus Maurus (De universo l. 12. c. 3 De paradiso) folgt dem Isid. stellenweise wörtlich.

[2]) Ein Apokryphon, das Ceriani herausgegeben, erzählt eine ähnliche Episode von den ersten Stammeltern. „Als Adam im Alter von 930 Jahren

Freiheitsprobe der ersten Menschen.

Da des Menschen Geist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen war, so war er ein freipersönliches Wesen. Es musste ihm daher auch eine Gelegenheit geboten werden, sich dieser Freiheit bewusst zu werden, sich für oder gegen Gott entscheiden zu können. Eine solche Freiheitsprobe gab Gott dem Menschen im Verbote, von der Frucht des Baumes der Erkenntnis zu essen (Gen. 2, 16. 17). Die Selbstentscheidung des ersten Menschen war aber im günstigen wie ungünstigen Falle nicht bloß für ihn selbst, sondern für das ganze Menschengeschlecht entscheidend, da Adam als Stammvater des gesammten Menschengeschlechtes die Prüfung zu bestehen hatte (Apostelgesch. 17, 16); doch Eva, vom Teufel verführt, aß von der Frucht des verbotenen Baumes und verlockte auch Adam (Gen. 3, 6). Der Eva legt daher Wolfram die Hauptschuld bei: *Êve al eine schuldic wart* (Wh. 218, 15), insofern sie für Adam, den Stammvater, die Veranlassung zum Falle wurde. Was aber die Größe des Vergehens anbelangt, so wird von den Theologen dem Adam eine größere Schuld beigemessen; denn sagt der hl. Bernardus: *Eva peccavit per ignorantiam, Adam (vero) per industriam* (De modo bene vivendi, sermo 26: de peccato). Einen weiteren Grund fügt der hl. Anselm hinzu: *quia, si non Adam, sed sola Eva peccasset; non necesse erat totum humanum genus perire, sed solam Evam. Poterat namque Deus de Adam, in quo semen omnium hominum creaverat, aliam facere mulierem, per quam de Adam propositum Dei perficeretur* (Lib. de conceptu virg. c. 9, Migne 158, 443).

Erbsünde.

Die Übertretung Adams war eine sündhafte That und rief als solche in Adam einen sündhaften Zustand, also die Abwendung von Gott hervor. Adam verlor die ursprüngliche Heiligkeit und Gerechtigkeit, d. i. die heiligmachende Gnade. Durch die Theilnahme an der sündhaften Natur des gefallenen Stammvaters ist der sündhafte Zustand des Adams auf alle Menschen übergegangen. Dieser sündhafte Zustand, der infolge

---

über Mühe und Krankheit klagte und seinen Kindern den Ursprung derselben erklärte, will Eva ihm die Hälfte seiner Mühen abnehmen, da er ja um ihretwillen dies erdulde. Adam gebietet ihr mit Seth in die Nähe des Paradieses zu gehen, Staub auf ihre Häupter zu streuen und Gott um Erbarmung anzuflehen, dass er ihm durch seinen Engel von dem Baume gebe, in welchem das Öl rinnt, und er durch Salben mit demselben genese. Dort angekommen, erhalten sie den Befehl zurückzukehren, da sie jetzt dies Öl nicht erhalten." Die bibl. Frauen des A. T. Von Dr. Hermann Zschokke, Freiburg i. B. 1882. S. 45.

unseres geschlechtlichen Zusammenhanges mit Adam jedem einzelnen der Menschen mit dem Augenblick seiner Empfängnis anhaftet, dieser Mangel der heiligmachenden Gnade ist es, was die katholische Kirche als Erbsünde bezeichnet. *Peccatum hoc originale,* sagt der hl. Anselmus, *aliud intelligere nequeo, nisi ipsam, quam supra posui, factum per inobedientiam Adae iustitiae debitae nuditatem, per quam omnes sunt filii irae.* (De conceptu virg. c. 27, Migne 128, 461).[1]) Es ist hier nicht meine Aufgabe die verschiedenen Anschauungen für oder wider die Existenz der Erbsünde anzuführen. Ich bemerke nur, dass die Lehre von der Erbsünde zu den Grundwahrheiten des Christenthums gehört und dass diese Wahrheit auch von Wolfram festgehalten wurde.

P. 463, 20: *Eve uns gap an daz ungemach,*
dazs ir schepfære uberhôrte
unt unser freude stôrte —

mit diesen Worten bezeichnet der Dichter den Zustand, in den die erste Sünde das Menschengeschlecht versetzte.

Folgen der Erbsünde.

Die nächste Folge der Erbsünde war, wie ich schon erwähnt habe, der Verlust der heiligmachenden Gnade (iustitiæ originalis). Hiemit hörte der Mensch auf ein *Kind Gottes* und *Erbe des Himmels* zu sein. Nach der ausdrücklichen Lehre der katholischen Kirche, die einen Unterschied macht in der Bestrafung der persönlichen und der Erbsünde, war der Mensch infolge der Erbsünde ausgeschlossen vom Himmel, von der visio beatifica. Dies war eine *pœna damni.* Der hl. Thomas sagt ausdrücklich: *peccato originali non debetur pœna sensus, sed solum pœna damni* (S. 3. q. 1. a. 4). Allerdings meinten einige dieser Theologen, dass mit dieser pœna damni auch die ewige *pœna sensus* verbunden gewesen sei. Die Kirche hat aber nie diese Anschauung gutgeheißen. Wolframs Anschauung war sie auch nicht. Nur aus einer Stelle des Willehalm könnte man — bei oberflächlicher Betrachtung — jene Ansicht von der *pœna sensus* herausinterpretieren (Wh. 218, 13):

Sibille unde Plâtô
die hôhen schulde uns kündent sô.
15 *Eve al eine schuldic wart,*
dar umb die helleclîchen vart

[1]) Ebenso lehrt der hl. Thomas: *originale peccatum simpliciter est originalis iustitiae carentia* (De malo q. 4. a. 2.) oder *privatio originalis iustitiae est formale in peccato originali* (S. 1—2. q. 82. a. 3, Vives 2, 519).

Adâms geslähte fuor iedoch
wan Helîas und Enoch.
die andern muosen alle queln:
20 *dane kund sich niemen von versteln.*

Die andern *muosen alle queln* — dies sind jene Worte, die eine verschiedene Deutung zulassen. *Quil* bedeutet in erster Linie: ich bin fest eingeschlossen . . . dann: leide unausgesetzten peinlichen Schmerz, martere mich innerlich ab. Cf. Müller-Ben. Mhd. Wtb. I. S. 896. Dass aber an dieser Stelle *queln* das *Eingeschlossensein im Kerker* bedeutet, ergibt sich klar aus den folgenden Worten:

wer was der si lôste dan,
und der die sigenunft gewan
daz er die helleporten brach? (Wh. 218, 21 ff.)

Christus war es. Die Menschheit war infolge der Erbsünde von der *visio beatifica* ausgeschlossen und zur Hölle verbannt. Durch Christi Tod wurde sie vor der Hölle errettet.

P. 448. 15: *Er (Christus) hât sîn werdeclîchez lebn*
mit tôt für unser schult gegebn,
durch daz der mensche was verlorn,
durch schulde hin ze helle erkorn.[1])

Es bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, dass hier von der Hölle im eigentlichen Sinne nicht die Rede ist, sondern von der Vorhölle, in der die Seelen der Gerechten ihrer Erlösung durch Christus sehnsuchtsvoll erwarteten, die einen, frei von jeglichem Schmerze, andere in Qualen, welche sie nicht der Erbschuld, sondern ihrer eigenen, persönlichen Sünden wegen zu erdulden hatten. Christus kam und erlöste sie. Mit dem Verluste der heiligmachenden Gnade war aber auch der Verlust aller jener übernatürlichen Güter verbunden, die der Mensch nur auf

[1]) Eine ähnliche Stelle im Parzival (465, 21 ff.) lautet:

der pareliure Plâtô
sprach bî sînen zîten dô
und Sibill diu prophêtisse.
sunder fâlierens misse
25 *si sagten dâ vor manec jâr*
uns solde komen al für wâr
für die hôhsten schulde pfant.
zer helle uns nam diu hôhste hant
mit der gotlîchen minne.

Grund der heiligmachenden Gnade erhalten hatte. Der Verstand wurde verfinstert, der Wille geschwächt, die Übermacht des Fleisches über den Geist begann und daher die Scham, „die erste äußerliche Manifestation des ins Innere gedrungenen Bösen, des entstandenen Zwiespaltes zwischen Fleisch und Geist, aber zugleich ein Zeichen des sich regenden Gewissens und der Reue über die begonnene That". Darauf spielt Wolfram an, wenn er von Eva sagt (Wh. 218, 4 ff.):

der frouwen Even gap (got) die schem
5 *daz si alrêrst verdact ir brust,*
dâ was gewahsen ein gelust
der si brâhte in arbeit,
in des tiuvels gesellekeit,
der unser immer vâret.

Dazu kamen noch verschiedene körperliche Gebrechen, Krankheiten und der Tod. So ward nach der Lehre der Kirche der Mensch infolge der Erbsünde ins Schlimmere verkehrt und seines übernatürlichen Gnadenzustandes beraubt. Seine natürlichen, sittlichen Kräfte hingegen, vor allem seine Willensfreiheit bewahrte er sich, wenn auch geschwächt. Eine der schrecklichen Folgen der Erbsünde sollten bald die Stammeltern kennen lernen und zwar an ihrem eigenen Sohne. Adam und Eva hatte zwei Söhne Kain und Abel. Wie die Bibel erzählt (Gen. 4, 1—10), brachten beide Gott dem Herrn ein Opfer dar. Abel opferte von den Erstlingen seiner Herde, Kain als Ackersmann von den Früchten der Erde. Abels Opfer war Gott angenehm, hingegen wurde das des Kain verschmäht. Aus Neid darüber lockte Kain seinen Bruder Abel auf das Feld hinaus und erschlug ihn: *Âbel starp durch bruoders nît* (Wh. 51, 30), und P. 464, 17: (Kain) *sluoc Âbeln umb krankez guot.*

Kain und Abel.

dô ûf die reinen erdenz bluot
viel, ir magetuom was verrarn:
20 *den nam ir Adâmes barn.* P. 463, 24—26.

Nun that die Erde zum erstenmal ihren Mund auf und empfieng Menschenblut (Gen. 4, 10. 11). So ward sie entweiht. Kain hatte der jungfräulichen Erde ihren *magetuom* entrissen. Mit dieser Unthat begann der Menschen Hass: *da huop sich êrst der menschen nît* (P. 464, 21). Von den übrigen Kindern Adams berichtet Wolfram (P. 518, 11 ff.):

Die übrigen Kinder Adams.

dô sîniu kint der jâre kraft
gewunnen, daz si berhaft
wurden mennischlicher fruht
er widerriet in ungenuht[1])
15 *swâ sîner tohter keiniu truoc,*
vil dicke er des gein in gewuoc,
den rât er selten gein in liez,
vil würze er se mîden hiez
die menschen fruht verkêrten
20 *und sîn geslähte unêrten,*
'anders denne got uns maz
dô er ze werke übr mich gesaz'
sprach er. 'miniu lieben kint,
nu sît an sælekeit niht blint.'
25 *diu wîp tâten et als wîp.*
etslîcher riet ir brœder lîp
daz si diu werc volbrâhte,
der ir herzen gir gedâhte.
sus wart verkêrt diu mennischheit.

Adam hatte also seine Töchter ermahnt, enthaltsam zu sein, gewisse Kräuter nicht zu essen, die, während der Schwangerschaft genossen, Missbildungen hervorbringen. Sein Rath ward nicht befolgt und so entstanden die Missgeburten, *jene Sprösslinge adamitischer Weibesgier, die das Brandmal des Sündenfalles auch in ihrer äußeren Gestalt schon zur Schau tragen.* (Müller-Ben. Mhd. Wtb. l. c.) Hier liegt eine Verquickung mehrerer Ansichten vor. Auch der hl. Augustinus hatte die Anschauung, dass die Missgeburten eine Folge der Erbsünde seien. Den Berichten der Alten folgend, eines Herodet, Ktesias, Plinius, wusste Isidorus vieles von ganz wunderbaren Menschenrassen und fabelhaften Thieren zu erzählen, welche in fernen Landen leben sollten. Zumal Indien galt für solch ein Wunderland. *Gignet (enim) tincti coloris homines, elephantes ingentes, monoceron bestiam, psittacum avem, ... Ibi sunt et montes aurei, quos adire propter dracones, et gryphas, et immensorum hominum monstra impossibile est.* (Isid. Hisp. Ep. Etymol. l. 14. c. 3, Migne 82, 497.) Ihm folgt wörtlich Rabanus Maurus (Migne 111, 335). An einer anderen Stelle (De Universo l. 2. c. 7, Migne 111, 197) weiß Rabanus überdies noch von Indien zu berichten, dass daselbst ein Volk sei, welches Hundsköpfe habe,

Das Wunderland Indien.

[1]) *ungenuht* bezeichnet überhaupt das ‚nicht genug haben', die Unenthaltsamkeit, die unüberlegte Nachgiebigkeit gegen den ersten Einfall, der im Menschen aufsteigt, das Übergewicht der Sinnlichkeit über die Vernunft. Müller-Ben. Mhd. Wtb. II[1] S. 355.

quosque ipse latratus magis bestias quam homines confitetur. Eine ähnliche Kunde hatte auch Wolfram erhalten (Wh. 35, 12 ff.):

bî der Ganjas was des lant,
des volc was vor und hinden horn,
âne menschlîch stimme erkorn:
15 *der dôn von ir munde*
gal sam die leithunde
oder als ein kelber muoter lüet.

Noch übertriebener lautet der Bericht des Honorius August. (De imagine mundi l. 1. c. 12, Migne 172, 124): *Sunt ibi quaedam monstra, quorum quaedam hominibus, quaedam bestiis ascribuntur: ut sunt ii qui aversas habent plantas et octonos simul sedecim in pedibus digitos, et alii, qui habent canina capita, et ungues aduncos, quibus est vestis pellis pecudum et vox latratus canum . . . Ibi sunt et monoculi et Arimaspi et Cyclopes. Sunt et Scinopodae, qui uno tantum fulti pede auram cursu vincunt, et in terram positi umbram sibi planta pedis erecta faciunt. Sunt alii absque capite, quibus sunt oculi in humeris, pro naso et ore duo foramina in pectore, setas habent ut bestiae* . . . Im Gebiete der Königin Secundille gab es viele solche Ungeheuer:

P. 519, 2 *diu küneginne Secundille,*
die Feirefîz mit rîter hant
erwarp, ir lîp und ir lant
5 *diu het in ir rîche*
hart unlougenlîche
von alter dar der liute vil
mit verkêrtem antlützes zil:
si truogen vremdiu wilden mâl:

Aus diesem Wunderlande lässt Wolfram auch die Kundrie la Surziere und Malcreatiure stammen. Die heilige Schrift erzählt nichts von solchen Missgestalten, wohl aber von Riesen, die aus der Verbindung der Nachkommen des Seth und der weiblichen Nachkommen des Kain hervorgegangen sind. Die Folge dieser Verbindung war sittliche Verderbtheit. (Gen. 6, 2—6.) Von anderen Personen des A. T. nennt Wolfram im Vorübergehen noch Noë (Wh. 307, 4. 5), Job (Wh. 307, 5), Henoch und Elias (Wh. 307, 1. 2), endlich den König David und dessen unglücklichen Sohn Absolom (Wh. 355, 13—16). In Bezug auf Henoch und Elias erwähnt er, dass beide den Tod nicht geschaut, indessen alle sterben und auch die Gerechten in der Vorhölle Christi Ankunft erwarten mussten. Die hl. Schrift spendet beiden Männern

Henoch und Elias.

das höchste Lob ob ihrer Gottestreue. Henoch ward im Alter von 365 Jahren von Gott hinweggenommen (Weish. 4, 11), Elias fuhr am Ende seiner irdischen Laufbahn auf einem feurigen Wagen mit feurigen Rossen in den Himmel (4. Kön. 2, 1—14). Beiden steht der Tradition zufolge der Tribut des Todes noch bevor. Über den Ort ihres Aufenthaltes gab es verschiedene Meinungen. Irenäus und Hieronymus lassen sie ins Paradies versetzt sein. Nach dem Dafürhalten der hl. Väter werden beide vor dem Weltgerichte wiederkehren. Am Ende der Zeiten werden nämlich außerordentliche Drangsale über die Kirche hereinbrechen, der Antichristus wird herrschen. In diesen Zeiten wird der Kirche aber auch eine außerordentliche Hilfe zur Seite stehen: Henoch und Elias werden erscheinen, um Christo Zeugnis zu geben und endlich des Martyrtodes zu sterben. Zahlreiche Bekehrungen werden die Folge sein.

Nachdem das Paradies längst verschlossen war, vererbte sich die Erinnerung an dessen Schönheit und Lieblichkeit den folgenden Geschlechtern und so erschien das Paradies überhaupt als das Vorbild alles Schönen und Guten. Im A. T. war es schon eine sprichwörtliche Redensart, ein Ding, das besonders vorzüglich und schätzenswert erschien, mit dem Paradiese zu vergleichen und zu sagen, es ist wie das Paradies oder wie ein Ding aus dem Paradiese. So heißt es schon in der Gen. 13, 10 von der Gegend Sodomas und Gomorrhas, sie sei vor ihrer Zerstörung wie das Paradies bewässert gewesen. Ähnliche Ausdrücke finden sich zahlreich. Bald bezeichnet es überhaupt den Ort der Seligkeit. So heißt es bei Jesus Sirach (44, 16), Henoch habe Gott gefallen und sei ins Paradies entrückt worden. Auch Christus spricht zu dem begnadigten rechten Schächer am Kreuze: *hodie mecum eris in paradiso* (Luc. 23, 43). Diese biblische Ausdrucksweise finden wir auch im 'Parzival'. Trevrezent erzählt, dass eine Taube alle Charfreitage eine weiße Hostie auf den Gral lege (P. 470, 11 ff.):

dâ von der stein enpfæhet
swaz guots ûf erden dræhet
von trinken und von spîse,
als den wunsch von pardîse.

Nach P. 244, 16 spendet der Gral auch *obz der art von pardis.* Wolfram fasst das Paradies nach dem kirchlichen Sprachgebrauche als den Himmel auf in der Stelle P. 472, 2 ff.:

mac rîterschaft des lîbes prîs
und doch der sêle pardîs
bejagen mit schilt und ouch mit sper
sô was ie rîterschaft mîn ger.

Von den im Kampfe gegen die Heiden gefallenen Christen sagt unser Dichter: *si sint nu dort en pardis.* Wh. 14, 28.

Sechstes Capitel.

Taufe.

Die Taufe galt von jeher in der christlichen Kirche als das erste und nothwendigste unter den Sacramenten. Sie ist die Pforte zu den übrigen. Die Nothwendigkeit der Taufe fand im gläubigen Mittelalter einen beredten Ausdruck dadurch, dass man mit 'touf' nicht allein das Sacrament, sondern das Christenthum überhaupt bezeichnete. Ein Beispiel einer Heidentaufe führt uns Wolfram in seinem *Parzival* vor, nämlich die Taufe des Feirefiz (816, 9—819). Er schildert den Vorgang folgendermaßen: Im Graltempel befand sich ein Taufbrunnen. Er war aus Rubin und sein kreisrunder Fuß ruhte auf kostbarem Jaspis. Diesen betrat Feirefiz. Der Taufnapf ward nun ein wenig gegen den Gral hin geneigt und füllte sich alsbald mit Wasser, das weder zu warm noch zu kalt war. Nun richtete ein altehrwürdiger Priester an Feirefiz folgende Ermahnung (P. 817, 11 ff.):

Schilderung der Taufe des Feirefiz.

'. . . *ir sult gelouben,*
iwerr sêle den tiuvel rouben,
an den hôhsten got al eine,
des drîvalt ist gemeine
15 *und al gelîche gurbort.*
got ist mensch und sîns vater wort.
sît er ist vater unde kint.
die al gelîche geêret sint,
eben hêre sîme geiste,
20 *mit der drier volleiste*
wert iu diz wazzer heidenschaft
mit der Trinitâte kraft.
ime wazzer er ze toufe gienc,
von dem Adâm antlütze enpfienc.
25 *von wazzer boume sint gesaft.*
wazzer früht al die geschaft,

der man für crêatiure giht.
mit dem wazzer man gesiht.
wazzer git maneger sêle schîn,
das die engl niht liehter dorften sîn."

Feirefiz gelobt zu glauben, was der Priester ihm gebiete, auf seine bisherigen Götter und Secundillen zu verzichten und des wahren Gottes Gebote zu halten. P. 818, 1—12. Nun ward die Taufe vorgenommen, nach welcher die *westerlege ergienc* (v. 16). Und er, der vor der Taufe den Gral nicht zu sehen vermochte, er sah nun dessen Herrlichkeit nach der Taufe. P. 818, 20—23.

Tauf-zeit.

Die Zeit, in welcher die Taufe stattgefunden hat, bezeichnet Wolfram nicht näher. Im kirchlichen Alterthum wurde die feierliche Taufe nur an zwei Tagen im ganzen Jahre gespendet, nämlich *in vigiliis Paschae et Pentecostes.* Martène-Durand, De antiq. rit. eccles. t. 1. art. 1. cap. 1. pag. 2 beruft sich auf Tertullian *cuius suffragio nihil certius aut antiquius proferri potest.*[1]) Bei den Griechen hingegen ward die feierliche Taufe auch am Feste Epiphaniae vollzogen, in Gallien an fünf Tagen, nämlich außer den drei ebengenannten Festen noch am Tage der Geburt Christi und am Feste Johannes des Täufers. Einige spanische Bischöfe fügten noch die Tage der Apostel und Märtyrer hinzu. In Deutschland ward die alte Kirchenordnung beobachtet. So schärfte die Synode von Mainz (a. 813) im 4. Canon ein, dass in allen Pfarreien des Reiches die Taufe nach einem Ritus — *secundum ordinem Romanum* — ertheilt werde und bestimmte die Zeit zur feierlichen Vornahme der Taufe, nämlich Ostern und Pfingsten. (Natalis Alex. hist. eccles. ed. Paris. t. 6. p. 79.) Dieselbe Zeit hatte schon die Synode von Neuching (Niohinga) a. 772 verordnet (Hefele, Conc.-Gesch. III, 557). Die Synode von Worms a. 829 besagt, dass wer die Taufe zu anderer Zeit als zu Ostern und Pfingsten erhalten, nicht Cleriker werden dürfte (Hefele, C.-G. IV, 70). *Duobus tantum temporibus,* lehrt daher ausdrücklich Rolandus l. c. pag. 210, *solemniter celebrari debet, scilicet in sabbato Resurrectionis et in sabbato Pentecosten . . . Quaeritur,* so fährt er fort, *utrum aliis temporibus debeat celebrari baptisma. Dicimus, quia solemniter alio tempore celebrari non debet, verumtamen necessi-*

[1]) Im Nothfalle konnte natürlich auch schon in den ältesten Zeiten die Taufe an jedem Tage gespendet werden.

tate imminente ordine omni tempore omni hora per baptisma alicui subveniri potest.[1])

Tauf-kirche. Wie überall, so war auch in Deutschland zur Zeit unseres Dichters die Haustaufe strenge untersagt. Nur bei Kindern der Fürsten, die ja ihre eigenen Kapellen hatten, und im Falle der Noth gestattete das Gesetz eine Ausnahme. Der für die Taufe bestimmte Ort war seit dem 4. Jahrhunderte die sogenannte Taufkirche, das Baptisterium, welches von der Kathedrale getrennt, nach dem 7. Jahrhunderte oft mit derselben verbunden war und dann meist auf der linken Seite des Einganges zur Kirche sich befand. In der Mitte der Taufkirche stand der Taufbrunnen, auch Taufstein oder Taufnapf genannt, der gewöhnlich von Marmor war, rund, aber auch die Form eines Kreuzes hatte. So bezeugt Gregor von Tours in seinem lib. 1. de glor. martyr. c. 23 von einem Taufstein in der spanischen Provinz Lusitanien: *piscina ex marmore vario in modum crucis habebatur.* (Martène, t. 1. cap. 1. a. 2. pag. 11.) Der Taufstein auf der Gralburg war rund und aus einem besonders kostbaren Gesteine. Seine Größe gibt Wolfram nicht an; doch zeigen die Taufsteine der ältesten Kirchen eine ansehnliche Größe und oft einen Durchmesser von mehr als drei Fuß.

Tauf-brunnen.

Tauf-ceremonien. Feirefiz ward am frühen Morgen getauft: *dô der smorgens lieht erschein* (P. 816, 9). In den früheren Jahrhunderten begannen die Taufceremonien *media nocte.* Die Täuflinge versammelten sich gegen Mitternacht in der Taufkirche und lagen dort dem Gebete ob. Die Taufe selbst fand am frühesten Morgen statt, also um jene Stunde, wo das nahende Sonnenlicht die nächtliche Finsternis verscheucht. Der eigentlichen Taufe giengen verschiedene Ceremonien voraus, die Wolfram nicht erwähnt, die aber schon seit den ältesten Zeiten in der Kirche gebräuchlich waren und von den kirchlichen Schriftstellern bezeugt werden.[2])

---

1) Cf. Honorius Augustod. Gemma animæ l. III. Die Überschrift des 116. Cap. lautet: *Quod tantum bis in anno canonice baptismus celebretur.* D. Ivonis Carn. Ep. Panormia l. 1. c. 20: *In solemnitate paschali et Pentecostes catechumeni sunt baptizandi.* Migne 161, 1051.

2) Uralt ist die Gewohnheit, dem Täufling einen Namen bei der Taufe beizulegen. Der hl. Augustinus ferner erwähnt schon die Fragen, welche der Priester nun an den Täufling richtet, um sich von dessen religiösen Kenntnissen zu überzeugen. Cyprian in ep. 76. und der hl. Augustin an vielen Stellen seiner Werke berühren den Exorcismus oder die Beschwörung des

Er gedenkt jedoch der *abrenuntiatio satanae,* welche in der lateinischen wie in der griechischen Kirche durch Frage und Antwort geschah. Dieser Abschwörung gieng voraus oder folgte nach die Salbung mit dem hl. Öle, die Wolfram gleichfalls nicht erwähnt. Diese Salbung war aber auch zu Wolframs Zeiten allgemeine Vorschrift in der lateinischen Kirche und wurde meist auf der Brust und an den Schultern vorgenommen. Nun wurde das Glaubensbekenntnis abgelegt. In einigen Kirchen geschah dies durch eine, in andern wieder durch mehrere Fragen, woraut ein kurzes Symbolum gemeinschaftlich gebetet wurde. Nach dem alten *ordo Romanus,* der auch damals wie jetzt bei der Spendung der Taufe in Deutschland üblich war, fragt der Bischof oder der Taufpriester, natürlich in der Sprache des Täuflings: *Credis in Deum Patrem omnipotentem, creatorem cœli et terrae? Credo. Credis in Jesum Christum filium eius unicum, dominum nostrum, natum et passum? Credo. Credis in Spiritum sanctum, sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem et vitam aeternam? Credo.* (Ivo Carnot. s. 1. de sacram., Migne 162, 510 B.)[1]) Von dieser Form weicht jenes Glaubensbekenntnis, welches dem Feirefiz vorgelegt wird, ganz entschieden ab (P. 817, 11):

---

bösen Feindes, indem der Priester den Täufling dreimal anhaucht und spricht: *exi ab eo immunde spiritus et da locum Spiritui sancto Paraclito,* als eines schon damals allgemein eingeführten Gebrauches. Der Priester bezeichnet hierauf Stirne, Mund und Brust des zu Taufenden mit dem Kreuzzeichen, in einigen Gegenden alle Hauptorgane des Menschen (Ivonis Carnot. s. 1. de sacram.' Migne 162, 509). Nach einem kurzen Gebete und der Handauflegung des Priesters wird dem Täufling geweihtes Salz in den Mund gegeben. Die mystische Bedeutung dieser Ceremonien hebt Ivo hervor (l. c. pag. 509) mit den hl. Vätern. Wieder beschwört der Priester den unreinen Geist. Der Taufpriester berührt nun die Ohren des Täuflings mit Speichel und spricht: *ephpheta, quod est adaperire,* dann auf gleiche Weise seine Nase. Den Sinn dieser Ceremonie erläutert Ivo Carnot. nach den hl. Vätern (l. c. pag. 509, C). Alle diese Ceremonien, die in der angegebenen Reihe aufeinander folgen, übergeht Wolfram.

[1]) Rabanus, auf den sich Ivo Carnot. bei der Erläuterung des ganzen Taufritus beruft, behandelt die Heidentaufe in seinem l. 1. De institut. cleric. c. 27, Migne 107, 311 ff. De baptismo paganorum: *Primum interrogatur paganus, si abrenuntiet diabolo et omnibus damnosis eius operibus atque fallacibus pompis, ut primum respuat errorem, et sic appropinquet ad veritatem, possitque iuxta Apostolum deponere hominem secundam pristinam conversationem, qui corrumpitur secundum desideria erroris, abnegans impietatem et saecularia desideria.*

Eine ungewöhnliche Form eines Glaubensbekenntnisses.

ir sult gelouben . . .
13 *an den hôhsten got al eine*
des drivalt ist gemeine
15 *und al gelîche gurbort.*
got ist mensch und sins vater wort.
sît er ist vater unde kint,
die al geliche gêret sint.
eben hêre sîme geiste,
20 *mit der drier volleiste*
wert in diz wazzer heidenschaft.

Es stimmt aber merkwürdigerweise diese ganz abweichende Form mit einem Glaubensbekenntnis überein, das vom Cardinal Thomasius in einem sehr alten französischen Missale entdeckt und herausgegeben wurde. Dessen Fragen lauten in deutscher Übersetzung: Glaubst du, dass der Vater und der Sohn und der hl. Geist einer Kraft seien? Glaubst du, dass der Vater und der Sohn und der hl. Geist wahrhaft dreifach seien in den Personen, einfach in der Natur, vollkommener Gott sei? (Martène, t. 1. c. 1. a. 18. pag. 178.) Die Ähnlichkeit beider Formen ist auffällig. In beiden wird hauptsächlich die gleiche Natur und Wesenheit des Sohnes und des Geistes mit dem Vater betont. Doch trotz dieser Ähnlichkeit beider Bekenntnisse möchte ich eine Verwandtschaft beider durchaus nicht behaupten; denn wie zu Beginn des 12. Jahrhunderts Abälard gegenüber diese Wesengleichheit besonders betont wurde, so geschah dies auch wiederholt in den vorhergehenden Jahrhunderten, zumal den Arianern gegenüber.

Taufe per immersionem.

Dem Glaubensbekenntnisse folgte die eigentliche Taufe. Letztere kann zwar auf dreifache Art geschehen, nämlich *per aspersionem* d. i. durch Besprengung mit Wasser, *per immersionem*, durch Eintauchung in das Wasser, und *per infusionem*, durch Übergießung. In den Zeiten unseres Dichters aber war die *ablutio per immersionem* der *communior usus.* Der hl. Thomas lehrt dies ausdrücklich in seiner S. 3. qu. 66. a. 7, Vives 5, 361: *ablutio fieri potest per aquam, non solum per modum immersionis, sed etiam per modum aspersionis vel effusionis . Et ideo, quamvis tutius sit baptizare per modum immersionis, quia hoc habet communior usus, potest tamen*

Deinde apostolicae fidei ostenditur ei Symbolum et exquiritur ab eo, si credat in Deum Patrem omnipotentem, et in Jesum Christum Filium eius unicum Dominum nostrum et in Spiritum sanctum, unum Deum in Trinitate et unitate; si confiteatur unam esse Ecclesiam catholicam, et si credat remissionem peccatorum et carnis resurrectionem.

fieri baptismus per modum aspersionis vel etiam per modum effusionis ... Der Dichter selbst sagt ferner von jenem Priester, welcher Feirefiz taufen sollte, dass er *ûz heidenschaft manc kindelîn och gestôzen hête drîn* (P. 817, 9. 10), nämlich in den Taufbrunnen, dass er sie also getauft habe *per immersionem.* Und zwar tauchte der Täufer dreimal den Täufling in das Wasser *in modum crucis*[1]) und sprach bei jeder Eintauchung den Namen einer aus den drei göttlichen Personen nach der Vorschrift Christi: *Ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti.* Ohne diese Handlung des Priesters näher zu beschreiben, sagt Wolfram einfach:

> *man begund sîn* (Feirefiz) *kristenlîche pflegn*
> *und sprach ob im den toufes segn.* P. 818, 13. 14.

Als Täufer des Feirefiz erscheint ein einfacher Priester, *ein grâwer priester alt* (P. 817, 8). In den ältesten Zeiten des Christenthums vollzogen die Taufe nur die Bischöfe. Bei der zunehmenden Menge der Gläubigen vermochten sie bald nicht mehr zu genügen. Die Synode von Verneuil (a. 755) gestattet daher allen Priestern zu taufen, doch nur mit Erlaubnis ihres Bischofes (Martène, t. 1. c. 1. a. 2. p. 20, Hefele, C.-G. III, 551, can. 8). Dasselbe verordnet die durch den hl. Bonifacius veranlasste Synode zu Cloveshoe in England (a. 747). Hefele, C.-G. III, 528. Dass im Nothfalle die Priester, niedere Cleriker, ja selbst Laien die Taufe vornehmen konnten, berichten schon die ältesten Väter.[2])

Täufer.

In kalten Gegenden oder zur Winterszeit wurde natürlich das Taufwasser gewärmt und selbst die Taufkirchen wurden geheizt. Nachdem der Getaufte mit Tüchern abgetrocknet war,

---

[1]) Cf. Honorius Augustod. Gemma animæ l. 3. c. 91, Migne 172, 672.

[2]) Cf. Isidorus l. 2. De officiis ecclesiast. c. 24. D. Ivonis Carnot. Ep. Panormia c. 23, Migne 161, 1052: *Constat baptisma solis sacerdotibus esse traditum, eiusque ministerium nec ipsis diaconibus explere est licitum absque episcopo vel presbytero, nisi in his qui procul absentibus ultima languoris cogat necessitudo.* Schon die Aufschriften der ff. Cap. geben über den Spender der Taufe weiteren Aufschluss: C. 24. *Quod laici debent* (dürfen) *baptizare in necessitate.* C. 25. *Nullo modo mulier debet baptizare. Vel sic: Non praesumat mulier baptizare.* C. 26. *Etiam laici, necessitate cogente, baptizare possunt.* C. 27. *Paganus potest baptizare. Vel sic: Non reiteretur baptisma quod a pagano ministratur.* C. 28. *Haereticus potest baptizare. Vel sic: Non reiteretur baptisma quod in nomine Trinitatis ministratur.* C. 29. *Judaeus postet baptizare. Vel sic: Non reiteretur baptisma si a Judaeo ministratur.*

Die 'westerlege' *ergienc diu westerlege* (P. 818, 16) d. h. er wurde mit einem langen, weißen, linnenen Kleide bedeckt, welches bei den Deutschen das *westerhemde* genannt wurde. Nach der Lehre der Väter, die oft von diesem Kleide sprechen, ist dies Gewand ein Symbol der durch die Taufe erlangten Unschuld. *Post baptismum autem,* sagt daher Rabanus l. 1. De institut. cleric. c. 29, Migne 107, 312, *traditur Christiano vestis candida designans innocentiam et puritatem Christianam, quam post ablutas veteres maculas studio sanctae conversationis immaculatam servare debet, ad praesentandum ante tribunal Christi* . . . Dies spricht auch die Formel aus, welche bei Anlegung dieses Kleides gesprochen wurde und die noch beibehalten ist: *Accipe vestem candidam, quam immaculatam perferas ante tribunal Domini nostri Jesu Christi, ut habeas vitam aeternam.* (Rit. Rom.)

Siebentes Capitel.

Buße.

Begriff der Sünde. Bevor wir auf das Sacrament der Buße näher eingehen, müssen wir den Begriff der Sünde nach dem Sprachgebrauche des Dichters bestimmen. Die Kirche fasste zu allen Zeiten die Sünde auf als freie That und als einen Widerspruch gegen die von Gott gewollte Ordnung. Der hl. Augustinus definiert daher die Sünde mit den Worten: *Peccatum est dictum vel factum vel concupitum contra legem aeternam.* Die Sünde ist ein freier Act; denn wo Nothwendigkeit herrscht, kann nicht von Verdienst, noch von Schuld, weder von gut, noch von böse die Rede sein. Die in der Sünde enthaltene Unordnung umfasst nach der übereinstimmenden Lehre der Theologen zwei Momente. Das negative besteht in der Abkehr von Gott, dem höchsten Gute, das positive in der ungeordneten Hinkehr zu den geschaffenen Dingen. Diese Hinkehr zu den Creaturen ist aber nicht insofern fehlerhaft, als ob die Geschöpfe an sich böse wären, sondern weil sich ihnen der Sünder auf verkehrte Weise zuwendet, d. i. mit Darangabe des höchsten Gutes, dem er stets zustreben soll (S. Augustinus, De civ. dei 12, 8). Je nachdem diese Ab- und Zukehr als einzelne Handlung oder als beharrender Zustand in Betracht kommt, unterscheidet man die Sünde als die wirkliche (actuale) und gewohnheitsmäßige (habituale), den sündhaften Zustand.

Seelenzustand Parzivals.

In dem Zustande der Entfernung, der Abkehr von Gott tritt uns der Held der Dichtung ‚Parzival' im 9. Buche entgegen. Parzival hatte sich freiwillig von Gott abgewendet, dem er einst gedient hatte. Wenn er in der Gralburg nur eine Frage des Mitleides an Amfortas gerichtet hätte, die höchste Seligkeit auf Erden stund ihm bevor. Doch eingedenk der Ermahnung seines Meisters Gurnemanz, jede Frage der Neugierde zu meiden, unterließ er sie. Hatte ja doch schon dem Knaben Frau Herzeloyde eingeprägt, den Rath weiser Männer zu befolgen. Parzival vermeinte daher nur Gurnemanz getreu zu bleiben, wenn er jene Frage an Amfortas nicht stellte. Diese Treue aber brachte ihm Kummer und Schmach. War es nicht Gott, der das vierte Gebot gegeben? Hätte nicht Gott in jenem entscheidungsvollen Augenblick seinen Sinn erleuchten können? Entweder Gott konnte nicht oder er wollte nicht helfen. Deshalb sagt ihm Parzival den ferneren Dienst auf, und kümmert sich auch nicht mehr um die Gott geweihten Tage,[1]) wie er selbst dem Kahenis gesteht (P. 447, 20 ff.):

Hêr, ich erkenne sus noch sô,
wie des jârs urhap gestêt
ode wie der wochen zal gêt,
swie die tage sint genant,
daz ist mir allez unbekant.
25 *ich diente eim der heizet got,*
ê daz sô lasterlichen spot

[1]) Für die Laien bieten im Mittelalter die kirchlichen Festtage die Hauptanhaltspunkte zur Bemessung der Zeit. Der Geistlichkeit lag es ob, das Volk darüber aufzuklären. Von dieser Pflicht — Ut presbyteri plebibus annuntient dies qui feriandi sunt — sprechen die Canones verschiedener Concilien; denselben Gegenstand erörtert u. a. auch der hl. Ivo Carn. in seinem Decr. P. 4. c. 14: *Pronuntiandum est ut sciant tempora feriandi per annum, id est omnem Dominicam a vespera usque ad vesperam, ne iudaismo capiantur. Feriandi vero per annum isti sunt dies: Natale Domini, sancti Stephani, sancti Joannis evangelistae, Innocentium, sancti Sylvestri, Octava Domini et Theophania, Purificatio sanctae Mariae, sanctum Pascha cum tota hebdomada, Rogationes tribus diebus, Ascensio Domini, sancti dies Pentecostes, sancti Joannis Baptistae, duodecim apostolorum, maxime sanctorum Petri et Pauli, qui mundum sua praedicatione illuminaverunt, sancti Laurentii, Assumptio sanctae Mariae, Nativitatis eiusdem, Dedicatio basilicae, sancti archangeli Michaelis, Dedicatio cuiuscunque oratorii, et omnium sanctorum, et sancti Martini et illae festivitates, quas singuli episcopi in suis episcopatibus cum populo collaudaverint, quae vicinis tamen circummorantibus indicendae sunt, non generaliter omnibus. Reliquae vero festivitates per annum non sunt cogendae ad feriandum, nec prohibendae.*

sîn gunst übr mich erhancte:
mîn sîn im nie gewancte.
von dem mir helfe was gesagt:
30 *nu ist sîn helfe an mir verzagt.*

Kahenis sieht den Seelenzustand Parzivals, dessen Verzweiflung, dessen Misstrauen wider Gottes Macht und Güte. Beide Sünden sind direct gegen Gott gerichtet und als solche schwere Sünden. Darum erinnert Kahenis den Parzival mit ernsten Worten an Gottes Barmherzigkeit und Liebe, die sich besonders bei der Erlösung der Menschheit kund gethan hat (P. 448, 1 ff.). Er weist ihn an den frommen Einsiedler Trevrezent, dessen Rath er wohl befolgen möge. Die Ermahnung des Kahenis war nicht ohne Wirkung geblieben. Als er so einsam des Weges ritt, *huop sich sîns herzen riuwe.*

alrêrste er dô gedâhte
wer al die werlt volbrâhte,
an sînen schepfære,
wie gewaltec der wære. P. 451, 8—12.

An Gottes Macht vermag er nun nicht mehr zu zweifeln, umsomehr an seiner Güte. Auch dem Einsiedler gesteht er offen seine Abkehr von Gott, ja seinen Hass gegen Gott (P. 461, 4 ff.):

Swâ kirchen ode münster stuont,
5 *dâ man gotes êre sprach,*
kein ouge mich dâ nie gesach
sît den selben zîten:
ichn suochte niht wan strîten.
ouch trage ich hazzes vil gein gote
10 *wand er ist mîner sorgen tote,*
die hât er alze hôhe erhabn:
mîn freude ist lebendec begrabn.
künde gotes kraft mit helfe sîn,
waz ankers wær diu vreude mîn
15 *diu sinket durch der riwe grunt:*
ist mîn manlîch herze wunt,
od mag ez dâ vor wesen ganz,
daz diu riwe ir scharpfen kranz
mir setzet ûf werdekeit
20 *die schildes ambet mir erstreit*
gein werlîchen handen,
des gihe ich dem ze schanden,
der aller helfe hât gewalt,
ist sîn helfe helfe balt,
25 *daz er mir denne hilfet niht,*
so vil man im der hilfe giht.

Parzival fühlt zwar die Sündhaftigkeit dessen, dass er Gott hasse; denn er tritt vor den Einsiedler mit dem Bekenntnis (P. 456, 29 f.):

> *'hêr, nu gebt mir rât:*
> *ich bin ein man der sünde hât.'*

Und doch ist er hinwiederum auch davon überzeugt, dass Gott sein Unglück zugelassen habe, somit glaubt er mit Recht Gott zu hassen. Die ganze Bemühung Trevrezents richtet sich nun darauf, dem Parzival Gottes Unschuld, die Nutzlosigkeit des Hasses gegen Gott und die eigene Schuld nachzuweisen. Nachdem ihm dies gelungen, macht er ihn auf andere Fehler aufmerksam. Das Ross des Parzival hatte der Einsiedler sofort als ein Ross des Gral erkannt (P. 471, 1):

'Hêrre, sît irz Læhelîn'? fragte ihn deshalb Trevrezent; denn Parzival hatte seine Abkunft und seinen Namen dem Einsiedler noch nicht eröffnet. Læhelin hatte nämlich einen Gralritter, Lybbeals mit Namen, in der Tjoste besiegt und das Ross des gefallenen Ritters mit sich fortgeführt (P. 473, 25 f.). Die Tötung des Gegners im ritterlichen Kampfe galt zwar nicht als Sünde, wohl aber war der Leichenraub *(rêroup)* ein schweres Vergehen. Parzival verneint es, dass er Læhelin sei, er verneint es, dass er den todten Lybbeals beraubt habe. Er habe zwar einstmals einen Gralritter in offenem Kampfe besiegt und dessen Ross in Besitz genommen, da er sein eigenes im Kampfe verloren. Er habe aber nicht einen Todten beraubt, da ja der Gralritter entflohen sei:

> *swer mir dar umbe sünde gît,*
> *der prüeve alrêrste wie diu stê.*
> *mîn ors het ich verlorn ê.* P. 500, 20 ff.

Eines *rêroups* bekennt er sich aber schuldig, den er einst im Unverstande der Jugend begangen habe:

> *Ithêrn von Cucûmerlant*
> *den sluoc mîn sündebæriu hant*
> *ich leit in tôten ûffez gras,*
> *und nam swaz dâ ze nemen was.*

Da klagte laut der Einsiedler ob dieser Kunde; denn Parzival war mit Ithern nahe verwandt:

> *'waz râtes möht ich an dir nu tuon?*
> *du hâst dîn eigen verch erslagn.'* P. 475, 29 f.

Auch den Tod seiner Mutter hatte Parzival verschuldet. Trotz ihres Flehens war er von Hause fortgezogen. Sein Abschied

brach ihr das Herz (P. 128, 20—25. 476, 12. 13. 25—30). Deshalb spricht Trevrezent zu ihm die ernsten Worte (P. 499, 19 ff.):

'mit riwe ich dir daz künde,
du treist zwuo grôze[1]) *sünde:*
Ithêrn du hâst erslagn,
du solt ouch dîne muoter klagen.
ir grôziu triwe daz geriet,
dîn vart si vome leben schiet,
25 *die du jungest von ir tæte*
nu folge mîner ræte,
nim buoz für missewende,
unt sorge et umb dîn ende,
daz dir dîn arbeit hie erhol
30 *daz dort diu sêle ruowe dol.'*

Buß-sacrament und dessen Bestandtheile.

Mit diesen Worten fordert Trevrezent den Parzival auf Buße zu thun und zwar mit Hinweis auf die Strafen, wodurch die ungebüßten Sünden im Jenseits gesühnt werden. Es handelt sich hier um eine Buße im kirchlichen Sinne, um Verzeihung seiner Sünden und Vergebung seiner Schuld zu erlangen — '*ode wiltu für got die schulde tragn*' — fragt ihn daher der Einsiedler P. 475, 22. Das ist auch der hauptsächliche Zweck des Bußsacramentes nach der Lehre der katholischen Kirche, die wirkliche Vergebung der Sünde durch die Vorsteher der Kirche zu erlangen. Gerne erträgt daher Parzival seines Wirtes magere Pflege, Kräuter und Wurzeln waren nun ihre Speise. Er that es 'um eines süßen Trostes willen': Der Wirt schied ihn von Sündenschuld, und wusste ritterlich zu rathen. P. 501, 11—18. Nach dem Vorgange der Kirche betrachtet auch Parzival als Bestandtheile des Bußsacramentes: Reue, Beicht und Genugthuung. So hebt der Dichter die reuige Beichte des Gahmuret hervor (P. 107, 25 ff.):

diu manlîche triwe sîn
gît im ze himel liehten schîn,
und ouch sîn riwic pîhte.

An deren Nothwendigkeit erinnert Trevrezent den Parzival durch den Hinweis, dass Gott den reumüthigen Sünder stets in

[1]) Die Kirche hat stets zwischen lässlichen Sünden (venialia) und großen, schweren oder Todsünden (mortalia) unterschieden, je nachdem die Materie, welche sie betreffen, eine leichte oder schwere ist (materia levis aut gravis). Allerdings gibt weder die Schrift noch die Kirche ein fertiges Verzeichnis der leichten und schweren Materien; doch fehlt es nicht an An-

Gnaden aufnehme, vor dem unbußfertigen sich aber zurückziehe. (P. 466, 11 ff.):

der schuldige âne riuwe
fliuht die gotlichen triuwe:
swer ab wandelt sünden schulde,
der dient nâch werder hulde.

Wirkung der Absolution.

Reue wie Sündenbekenntnis gehen der Lossprechung von der Sünde voraus, die Genugthuung folgt gewöhnlich nach. Die katholische Kirche hat die Vergebung der Sünden stets als die Wirkung der Absolution angesehen, und zwar mit Berufung auf die ausdrücklichen Worte Christi, der den Aposteln nicht den Auftrag gab, die von Seite Gottes geschehene, für die Apostel und ihre Nachfolger im allgemeinen nicht erkennbare Vergebung auszusprechen, sondern vielmehr die Apostel versicherte, dass, welchen sie die Sünden nachlassen würden, diesen sie auch von Gott nachgelassen würden (Matth. 18, 18; Joh. 20, 23). Die hl. Väter bezeichnen daher einstimmig als Wirkung der Absolution die *remissio peccatorum, abolitio delictorum* etc. Seit Origenes wird ferner durch das ganze christliche Alterthum hindurch der Priester mit einem Arzte, der Sünder mit einem Kranken verglichen, der nur durch Vorzeigung seiner Wunden und Entfernung der krankhaften Theile geheilt werden könne. Unter anderem sagt der hl. Chrysostomus ausdrücklich, dass *während die jüdischen Priester die Macht hatten, den Leib vom Aussatze rein zu erklären, unsere Priester die Macht haben, nicht einen aussätzigen Leib, sondern die unreine Seele, nicht für rein zu erklären, sondern völlig zu säubern* (De sacerd. l. 3. c. 6. ed. Hurter, Oeniponti 1879, opusc. 40, pag. 169). Allerdings gab es Theologen, besonders in der ersten Zeit der Scholastik, die einer anderen Meinung huldigten und die Absolution als eine bloße Ankündigung oder Erklärung auffassten, dass die Sünden dem Büßer vergeben seien. So schreibt Petrus Lombardus in seinem liber 4. sentent. d. 18., Migne 192, 888: *Hi peccata dimittunt vel retinent, dum dimissa a Deo vel retenta iudicant vel ostendunt,* eine Meinung, welche Richardus

haltspunkten, eine solche Unterscheidung zu bewerkstelligen. Die Todsünden unterscheidet weiters die Kirche in peccata mortalia ex toto genere suo und in peccata mortalia ex genere suo non toto. Bei ersteren ist nämlich eine parvitas materiae ganz und gar unzulässig. Die Sünden der zweiten Art aber können auch in lässliche übergehen. Zu den Sünden der ersten Art rechnet man die Sünden, welche gegen Gott, gegen das Leben oder gegen die Keuschheit gerichtet sind.

a. S. Victore eine *sententia frivola, ridenda magis quam refellenda* nennt (De potest. lig. atque solv. c. 12, Migne 196, 1168). Mit der Lehre der Kirche stammt die Auffassung unseres Dichters überein. Wolfram sagt nämlich ausdrücklich: Trevrezent *schied* ihn von Sündenschuld (P. 501, 17). Er sagt nicht: Trevrezent *erklärte* ihn bloß ledig aller Schuld. Nur bei dieser Auffassung kann er an Parzival die Worte richten: *gip mir dîn sünde her* (P. 502, 25).

Ausspender des Bußsacramentes.

Was nun den Ausspender dieses Sacramentes anbelangt, so gibt der hl. Ambrosius die schon im kirchlichen Alterthum feststehende Regel mit den Worten an: *ius . hoc* (nämlich peccata dimittendi) *solis permissum sacerdotibus est* (De poenit. l. 1. 2, 7 ed. Migne 16, 488). An einer darauffolgenden Stelle erläutert er diesen Auspruch: *concessit hoc Christus apostolis suis, quod ab apostolis ad sacerdotum officia transmissum est* (l. c. l. 2. cap. 2, 12, Migne 16, 520). Die Gewalt der Sündenvergebung galt als ausschließliches Vorrecht der Bischöfe und der Priester. Im Mittelalter hatte sich aber die fromme Gewohnheit herausgebildet, in Todesgefahren, namentlich zur See, in den Kreuzzügen, zur Zeit der Pest, wenn kein Priester vorhanden war, bei einem Diacon oder einem einfachen Laien die Beichte abzulegen. Im Abendlande finden wir diese Laienbeichte zuerst erwähnt bei Lanfranc († 1089). In seinem Buche ‚*De celanda confessione*‘ hatte er den Grundsatz ausgesprochen: *si nec in ordinibus ecclesiasticis cui confitearis invenis, vir mundus, ubicumque sit, requiratur* (Martène, t. 1. c. 6. a. 6. pag. 763). Die berühmtesten Theologen des 12. und 13. Jahrhunderts folgten ihm in dieser Anschauung, ein Gratian, Petrus Lombardus, Albertus M., Thomas Aqu., Bonaventura, Alexander Halensis u. a. m. Sie alle hielten zwar fest an der alten Lehre der Kirche, dass die *potestas clavium i. e. absolvendi aut ligandi*, die eigentliche Lossprechungsgewalt nur dem Priester zustehe, doch, im Nothfalle, lehrten sie, könne man auch einem Laien beichten. Zu dieser Anschauung waren sie gekommen durch eine Stelle in einer, besonders im 12. Jahrhundert weit verbreiteten Schrift, die man fälschlich dem hl. Augustinus zugeschrieben hatte: *De vera et falsa poenitentia.* Das 10. Capitel lautet: *Tanta vis confessionis est, ut si deest sacerdos, confiteatur proximo . . . et si ille, cui confitebitur, potestatem solvendi non habet, fit tamen dignus ex desiderio sacerdotis, qui socio confitetur turpitudinem criminis.* Aus diesen Worten geht klar hervor, welche Stellung jener anonyme Verfasser obgenannter Schrift der Laienbeichte anwies in Bezug

Laienbeichte.

auf die eigentliche Beichte vor dem Priester: Sie war eine 'Nothbeichte', ein Ersatz für die gewöhnliche Beichte, sie war der Ausdruck eines heftigen Verlangens nach dem Sacramente und da der Pönitent die vollkommene Reue hatte, wurden ihm auch von Gott die Sünden nachgelassen; daher nennt sie auch der hl. Thomas 'in gewissem Sinne sacramental', bemerkt jedoch, dass sie kein *sacramentum perfectum* sei, *quia deest ei id, quod est ex parte sacerdotis . . . et ideo oportet, quod iterum confiteatur sacerdoti, cum copiam habere potuerit* (S. s. 3. qu. 8. a. 2, Vives 5, 606). Diese Lehrmeinung ward in den verschiedenen Wechselfällen des Lebens häufig befolgt. Wolfram selbst berichtet, dass der zu Tode verwundete Vivianz seinem Oheim Willehalm gebeichtet habe (Wh. 65, 18—67, 3). Martène erzählt, einer sächsischen Chronik folgend, dass Ernest, Herzog von Alemannien, im Jahre 1015 auf der Jagd zufällig schwer verwundet worden sei: *Mortem sibi imminere videns*, so lautet der Bericht der Chronik, *socios vocat et reo parcere supplicat et quia presbyter, cui sua peccata confiteretur, non aderat, unum de militibus eius vice accedere iussit* (t. 1. cap. 6. a. 6. pag. 763). Derselbe Autor citiert noch mehrere Beispiele von Laienbeichten. Aus allem aber ist zu ersehen, dass nur im Nothfalle und wegen des Mangels an Priestern man die Beichte auch einem Laien ablegte. Wie verhielt sich die Kirche damals zu dieser Lehrmeinung, zu dieser frommen Gewohnheit? Sie hat in vielen Synodalstatuten, in denen über diesen Gegenstand verhandelt wurde, den Diaconen im Nothfalle wohl das Beichthören, niemals aber die Spendung des Sacramentes zugestanden. So heißt es in den Statuten Odonis de Soliaco episc. Paris. (1208) n. 36: *item prohibetur districte, ne diaconi ullo modo audiant confessiones nisi in arctissima necessitate, claves enim non habent nec possunt absolvere.* Hefele, C.-G. V, 703. Nur im äußersten Nothfalle war also die Laienbeichte erlaubt. Wenn jemand aber den Einwand erheben würde, dass Ludwig, Graf von Lüttich, gewiss nicht im Nothfalle und noch dazu einer Jungfrau seine Beichte abgelegt habe, so gibt dessen Berichterstatter Thomas Cantipratensis auch den Grund seiner Handlungsweise an, indem er bemerkt: *eique omnia peccata sua maxima cum lacrymis recitavit et hoc quidem non pro indulgentia, quam dare non potuit, sed ut magis ad orandum pro se tali piaculo moveretur* (Martène l. c. pag. 763 c.). Graf Ludwig hatte also seine Sünden der im Rufe der Heiligkeit stehenden Jungfrau bekannt, nicht um von ihr die Absolution,

sondern ihre Fürbitte bei Gott zu erlangen. Gesteht jedoch nicht selbst der hl. Thomas von Aquin eine Laienbeichte zu auch außer dem Falle der Nothwendigkeit? Ja, aber nur in Bezug auf lässliche Sünden, weil, wie er es begründet, die lässliche Sünde zu ihrer Vergebung überhaupt nicht den Empfang des Sacramentes erfordert: *sufficit ibi aliquid sacramentale* (S. s. 3. qu. 8. a. 3, Vives 5, 607). Diesen Wert nur eignet er also der Laienbeichte zu. Das war die Anschauung der Zeit Wolframs über die Laienbeichte.

War Trevrezent ein Laie?

Wie verhält es sich nun aber mit jener Beichte, die Parzival seinem Oheim, Trevrezent, dem Laien, ablegt? Lag für Parzival ein Nothfall vor? Er war nicht in Gefahr und Noth. Er befand sich in der Vollkraft seiner Jahre. Oder hatte er vielleicht nur lässliche Sünden auf seinem Herzen? Schon der Hass gegen Gott galt von jeher für eine sehr schwere Sünde. Außerdem erinnert ihn Trevrezent an *zwuo grôze sünde* (P. 499, 20). Gesetzt aber, Parzival habe sich nach Erkenntnis seiner Schuld in einer *moralischen* Nothlage befunden und dem Laien gebeichtet, kann dasselbe auch von Kahenis und dessen gesammtem Gefolge behauptet werden, die nach dem Zeugnisse Trevrezents alle Jahre *gein des marter zît* oder wie wir sagen *um die österliche Zeit* ihre *bîhte vart* im Bußgewande unternahmen (P. 466, 16; 457, 20)? War aber Trevrezent überhaupt ein Laie? — Nachdem Parzival in der Klause Trevrezents seinen Harnisch abgelegt und am Kohlenfeuer seine von Frost erstarrten Glieder erwärmt hatte, führte ihn der Wirt zu einer anderen Höhle, *dâ inne was,* so erzählt Wolfram (P. 459, 21 ff.),

> *sîniu buoch dar an der kiusche las.*
> *nâch des tages site ein alterstein*
> *dâ stuont al blôz . . .*

Zwei Worte müssen hier erwogen werden: ein *alterstein* war da und er *stuont al blôz nâch des tages site. Alterstein* bezeichnet jenen Stein, *dâ man messe ûffe singet unde liset* (Myst. 167, 15) und dann den Altar überhaupt. Der Altar ist zum Opfern, zur Darbringung des Messopfers bestimmt. Für unsere Untersuchung ist es hier ganz gleichgiltig, ob der Altar in Trevrezents Klause ein *altare fixum, immobile* oder ein *altare portatile, mobile* war.[1])

[1]) Der wesentliche Unterschied zwischen einem unbeweglichen und beweglichen Altare liegt darin, dass ersterer aus einer Steinplatte und einem steinernen Unterbaue besteht, die beide consecriert und durch die bischöf-

Das Wesentliche, die Hauptsache beim Altar hat der Dichter angeführt: den Altarstein, die Steinplatte, auf der Brot und Wein consecriert werden. Alles übrige ist nur Zuthat und künstlerische Ausschmückung, welche im Laufe der Jahrhunderte in verschiedenster und mannigfaltigster Weise sich gestaltete. Jeder Altar war seit den ältesten Zeiten mit den Altartüchern, drei weißen Linnentüchern bedeckt, um so für die Reinlichkeit des Altares zu sorgen und jeder Entweihung des hl. Blutes beim Verschütten vorzubeugen.[1]) Mit den leinenen Tüchern bleibt der Altar das ganze Jahr bedeckt bis zum Gründonnerstag, wo nach dem Messopfer die Entkleidung der Altäre *(denudatio altarium)* stattfindet. Bis zum Charsamstag stehen die Altäre da, beraubt ihres Schmuckes und ihrer gewöhnlichen Bedeckung; deshalb bemerkt der Dichter vom Altare des Trevrezent, dass er *nâch des tages site* — es war ja Charfreitag — *al blôz stuont.* Nun hat es zwar im Nothfalle einst eine Laienbeichte gegeben, in keinem Zeitraume aber wurde in der katholischen Kirche die Messe von Laien celebriert. Dies wird auch jeder Andersgläubige, der nur einigermaßen mit der Geschichte und den Einrichtungen der katholischen Kirche vertraut ist, zugestehen müssen. Die Erwähnung des Altares bei Trevrezent, dem Laien, wäre sinnlos. Zu der Annahme, dass Trevrezent ein Laie sei, wurde man verleitet durch eine Stelle im 9. Buche des 'Parzival' 462, 11, wo Trevrezent von sich sagt: *doch ich ein leie wære. doch* mit dem darauffolgenden Conjunctiv Prät. des Verb. subst. kann und wird an vielen Stellen im Nhd. mit *obgleich* und dem Indic. Präs. gegeben, muss aber nicht stets so übersetzt werden. *Doch* hat in erster Linie die Bedeutung *wenn auch* und steht hier am Beginne eines irrealen Bedingungssatzes. Im Vordersatze steht zur Bezeichnung der Irrealität der Conj. Impft. Im Hauptsatze sollte auch der Conj. Prät. eintreten; es steht aber infolge des Wechsels der Auffassung, um zu betonen, dass etwas wirklich stattgefunden hätte, wenn die angenommene Voraus-

liche Salbung zu einem Ganzen verbunden werden, dass sie nicht mehr voneinander getrennt werden können, ohne die Consecration zu verlieren, während letzterer nur aus einem einfachen Steine besteht, der allein consecriert wird und in jeden, auch hölzernen Unterbau, beliebig eingefügt und daraus entfernt werden kann.

[1]) *Altare operiatur tribus mappis seu tobaleis mundis, ab episcopo vel alio habente potestatem benedictis, superiori saltem oblonga, quae usque ad terram pertingat, duabus aliis brevioribus vel una duplicata.* Rubr. gen. tit. XX.

setzung eingetroffen oder überhaupt möglich wäre, der Indicativ. Die Darstellung gewinnt dadurch an Lebhaftigkeit. Diese Figur findet sich im Mhd. wie im Lateinischen nicht selten. Bötticher übersetzt daher obgenannte Stelle ganz richtig:

Wär ich auch ein Laie,
Des heil'gen Buches wahrhafte Mär.
Könnt ich doch durchaus verstehn,
Wie der Mensch beharren soll
Im Dienste um dessen mächt'ge Hilfe,
Den stete Hilfe nie verdross,
Wo die Seele sinken will.

Ausspendung der hl. Wegzehrung durch Laien.

In Verbindung mit dem Berichte der Laienbeichte des Vivianz bietet Wolfram noch eine andere historische Reminiscenz, die ich an dieser Stelle besprechen will. Wolfram erzählt nämlich, das Graf Willehalm, nachdem er seines Neffen Beichte vernommen, diesem auch den Leib des Herrn gespendet habe. Willehalm fragt den sterbenden Vivianz (Wh. 68, 4):

'hâstu daz alle suntage
5 *in Francrîche gewîhet wirt?*
dehein priester dâ verbirt,
er ensegn mit gotes kraft ein brôt
daz guot ist für der sêle tôt.
daz selbe ein appt mir gewan
10 *dort vor sancte Germân.*
ze Parîs daz ampt wart getân:
in mîner taschen ichz hie hân.
daz enpfâch durch dîner sêle heil:
des geleites wirt si geil,
15 *ob si mit angest für sol gên*
und ze urteil vor gote stên . . .'
69, 10 *dô erz enpfinc, sîn junger lebn erstarp.*

Die Gewohnheit, die hl. Eucharistie auf Reisen bei sich zu tragen als den sichersten Schutz gegen feindliche Anfälle und Gefahren, ist sehr alt. Der hl. Hieronymus berichtet dies in seinem 4. Briefe *Ad Rusticum* vom hl. Exuperius, Bischof von Toulouse. Doch nicht allein von Bischöfen und Mönchen wird dies bezeugt, auch von Laien. Der Mönch Helgaldus von Fleury erwähnt diese Thatsache im Leben des Königs Robert. Wilhelm von Nancy berichtet in seinem Buche *De gestis s. Ludovici: qui* (Ludovicus) *ad bellum adversus infideles profectus sacrum Domini Jesu corpus secum de licentia Domini Tusculani sedis apostolicae legati deferebat* (Martène, t. 1. c. 5. a. 4. pag. 703 f.). So hatte auch Willehalm für

den Fall schwerer Verwundung eine hl. Hostie vom Abt von St. Germain erhalten, die er in seiner Tasche aus weißem Linnen auf der Brust bei sich trug. — Wolfram findet es auffällig, dass in Frankreich alle Sonntage die Hostien erneuert werden (Wh. 68, 4 f.):

hástu daz alle suntage
in Frankriche gewîhet wirt?

Aber dies war damals, nach dem Zeugnisse Martènes (l. c. pag. 702) allgemeiner Gebrauch in der lateinischen Kirche. Das Concilium von Rouen (1072) befiehlt im 6. Canon: *ut viaticum ultra octo dies non servetur.* (Alex. Nat. hist. eccles. t. 6, 469 b.) Ebenso lautet der Beschluss einer unter dem Bischof Odo de Soliaco zu Paris gehaltenen Synode: *sacerdotes die octavo semper renovent sacramenta ad fontem benedictum oleo et chrismate et sanctam eucharistiam, ne vetustate aliqui ad indevotionem moveri valeant aut errorem* (Odo de Sol., communia praecepta synod. n. 21, Migne 212, 64). In Deutschland scheint man sich eben zu des Dichters Zeiten an diese Vorschrift der Kirche nicht mehr gehalten zu haben. Nach diesem Excurse kehre ich wieder zum Bußsacramente zurück.

Wie die Kirche lehrt, wird mit der Sünde nicht stets auch alle Strafe im Bußsacramente nachgelassen. Zweck der Genugthuung ist es nun, den nach der Absolution noch übrigen Theil der Strafe zu tilgen. Die Absolution erfährt daher durch die geleistete Genugthuung nur eine Vervollständigung ihrer Wirkung. Daraus folgt, dass die Genugthuung kein wesentlicher Bestandtheil des Sacramentes ist, sondern nur ein integrierender (pars mere integralis). Wesentliche Bestandtheile hingegen sind die Reue, die, wenn sie wahr ist, auch schon den Willen einschließt die Genugthuung zu leisten, und Beichte, die zugleich die Bereitwilligkeit des Sünders manifestiert, die vom bevollmächtigten Priester auferlegte Genugthuung oder wie der mhd. Ausdruck lautet *wandel* zu geben, zu *wandeln. Ich wandel, hân ich iht getân,* sagt Parzival zu Sigunen, die ihn mit Vorwürfen überhäuft (P. 255, 23—25). *Ir sult wandels sîn erlân,* sprach die Jungfrau. Da Trevrezent den Parzival über das Schicksal der neutralen Engel getäuscht hatte, erbietet er sich dafür Genugthuung zu leisten (P. 798, 6 ff.):

Genugthuung.

ich loue durch ableitens list
vome grâl, wiez umb in stüende.
gebt mir wandel für die süende.

Kahenis verweist Parzival an Trevrezent als einen *heilec man, der git iu rât — wandel für iwer missetât* (P. 448, 24 f.). Der Einsiedler selbst ermahnt Parzival: *lât wandel iu für sünde bî* (465, 13) und P. 499, 17:

wiltû gein got mit triwen lebn
sô solte im wandel drumbe gebn.

Dem, der für seine Sünden Genugthuung leistet, verspricht Trevrezent Gottes Huld:

swer ab wandelt sünden schulde
der dient nâch werder hulde. (P. 466, 13. 14.)

Achtes Capitel.

Priester. Messe.

Die Worte, welche Wolfram dem Trevrezent über die Würde des Priesterthums in den Mund legt, bekunden die tiefe Verehrung und Hochachtung unseres Dichters vor diesem Stande. Die Priester stehen wie die Frauen im Gottesfrieden, erklärt Trevrezent dem Parzival (P. 502, 7 ff.):

wîp und pfaffen sint erkant,
die tragent unwerlîche hant:
sô reicht übr pfaffen gotes segen.
10 *der sol dîn dienst mit triwen pflegen,*
dar umbe, ob wirt dîn ende guot:
du muost zen pfaffen haben muot.

Die letzten Worte stehen wohl in irgend einem Bezuge zu Parzivals Bekenntnis, dass er jahrelang Münster und Kirchen und daher auch Priester gemieden habe (P. 460, 22; 461, 4—7). Des Priesters Mund verkündet das Leiden, den Tod Christi, er bringt uns die frohe Botschaft, dass wir dem Verderben entrissen sind und Erlösung gefunden haben:

sîn munt die marter sprichet,
diu unser flust zebrichet (P. 502, 15. 16).

Des Priesters Hand berührt die Hostie, den Leib Christi im Sacramente:

ouch grîfet sîn gewîhtiu hant
an daz hœheste pfant
daz ie für schult gesetzet wart (l. c. 17—19).

Ob dieser so hohen Macht könne daher nichts auf Erden sich mit dem Priester vergleichen (P. 502, 13. 14):

swaz dîn ouge ûf erden siht,
daz glîchet sich dem priester niht.

Honorius Augustod. führt daher in seinem Werke Summa gloria de Apostolico et Augusto sive De praecellentia sacerdotii prae regno aus dem A. und N. T. den Nachweis, dass die Priesterwürde selbst die Königswürde übertreffe (Migne 172, 1258 ff.). Wenn nun ein Priester zu einem so erhabenen Amte ein reines Herz voll Demuth bringe, wer könne heiliger leben? (P. 502, 20—22). In den Versen, die Wolfram über den Opferdienst des Priesters gesprochen (P. 502, 17—19), offenbart er zugleich seinen Glauben an die Lehre der Transsubstantiation, dass nämlich durch die Consecration des Brotes und Weines eine Verwandlung der ganzen Substanz des Brotes in die des Leibes Christi und der ganzen Substanz des Weines in die seines Blutes geschehe. Man hört oder liest nicht selten die Behauptung, dass dieser Ausdruck *transsubstantiare* zum erstenmale auf dem Concilium Lateran. IV. (1215) gebraucht worden sei.[1]) Doch dem ist nicht so. Schon Stephan de Balgiaco (de Baugé), der um 1112 den bischöflichen Stuhl von Augustodunum bestiegen hatte, legt mit Bezug auf die Einsetzung des Abendmahles Jesu die Worte in den Mund: *Panem quem accepi, in corpus meum transsubstantiavi et illud do vobis.* Stephanus Augustod. Episc. Tractatus de Sacramento Altaris c. 14, Migne 172, 1293. Der Glaube aber an die *transsubstantiatio* war stets in der katholischen Kirche vorhanden. Schon bei dem hl. Ignatius von Antiochien († 107) finden wir hiefür ein Zeugnis, wie es nicht bestimmter sein könnte. In seinem Briefe an die Smyrnäer schreibt er nämlich von den Doketen: 'Der Eucharistie und des damit verbundenen Gebetes enthalten sie sich, weil sie nicht bekennen, dass *die Eucharistie das Fleisch unseres Herrn Jesu Christi* sei, das für unsere Sünden gelitten und das der Vater in seiner Güte auferwecket hat.'[2]) Vom Genusse des hl. Blutes bei der Communion der Laien geschieht bei Wolfram nirgends eine Erwähnung. Zur Zeit des Dichters wurde nämlich in vielen Kirchen den Laien das hl. Blut nicht mehr gereicht. St. Thomas Aqu.

Trans-sub-stantiation.

[1]) Auf dem Conc. Later. IV erklärte die Kirche: *verum Christi corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem.* Hefele, C.-G. V, 784.

[2]) S. Ignatius Antioch. ep. ad Smyrn. c. 7.: εὐχαριστίας καὶ πρὸς εὐχῆς ἀπέχονται διὰ τὸ μὴ ὁμολογεῖν τὴν εὐχαριστίαν σάρκα εἶναι τοῦ σωτῆρος ἡ. Ἰ. Χ., τὴν ὑπὲρ τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν παθοῦσαν, ἣν τῇ χρηστότητι ὁ πατὴρ ἤγειρεν.

bezeugt in dieser Beziehung: *est multarum ecclesiarum usus, in quibus populo communicanti datur corpus Christi sumendum, non autem sanguis* (S. 3. qu. 80. a. 12, Vives 5, 500). Derselbe Heilige begründet diese Abweichung von der ältern Praxis durch die Gefahr etwas vom hl. Blute zu vergießen, zumal auch Greise und Kinder die Communion empfangen, wodurch dann die dem Sacramente gebürende Ehrfurcht verletzt würde. Nach der Lehre der katholischen Kirche ist ja der ganze Christus unter jeder der beiden Gestalten enthalten. *Fides nostra est,* fährt daher der obenerwähnte Stephanus de Balgiaco l. c. fort, *et vere credendum est, quod sacerdote proferente haec verba: Hoc est corpus meum, iam non est panis terrenus, sed ille panis, qui de coelo descendit, mediator Dei et hominum Jesus Christus. Item virtute verborum istorum: Hic est calix sanguinis mei etc., vinum convertitur in sanguinem suum. Sub utraque specie et sub utriusque speciei particula singula totus est Christus et sumitur, residens in coelo, sedens ad dexteram Patris, ipse vere est in hoc sacramento . . .*

Der 'kappelân'.

Zu Wolframs Zeiten war es allgemeine Sitte, dass sich die Vornehmen ihren eigenen *kappelân* hielten. Ursprünglich begegnen uns diese Hausgeistlichen an den Höfen der Könige und zuerst im Gefolge Constantins d. G. Er mochte hinreisen, wohin er wollte, schreibt Eusebius in der vita Constantini l. 1. c. 4, er nahm sie mit und glaubte fest, dass der Gott, dessen Dienst sie verrichteten, dieserwegen ihm gnädig beistehen würde. Dieser Gebrauch fand bald Nachahmung bei den Königen, Fürsten und selbst Vornehmen des Abendlandes. Viele Adelige wohnten oft weit ab von der bischöflichen Stadt, in der der Hauptgottesdienst gehalten wurde, die Wege waren, zumal in kriegerischen Zeiten, unsicher, das Gebot, dem sonn- und festtäglichen Gottesdienste beizuwohnen, verpflichtete strenge — das waren wohl die Hauptgründe, warum auch bald die Adeligen in ihren Schlössern einen ständigen Geistlichen zu haben wünschten. Am fränkischen Hofe war ihrer Obhut eine hochverehrte Reliquie anvertraut, der kurze Mantel, die *capa* oder *capella* des hl. Martinus. Bei Heereszügen hatten sie diese *capella* mit den übrigen Reliquien zu tragen. Daher nannte man sie nach dem Zeugnisse des Walafridus Strabo und Honorius Augustod. *capellani.*[1]) Bald aber nahm das Wort *capella,*

[1]) Du Cange führt in seinem Glossarium med. et inf. lat. s. v. capa S. Martini II, 112 deren Zeugnisse an. Walafridus Strabo de Reb. Eccles. cap. 31: *Dicti sunt primitus Capellani a Capa B. Martini, quam Reges Francorum ob adjutorium victoriae, in proeliis solebant secum habere.* Honorius in

wie *capellanus* eine allgemeinere Bedeutung an und es bezeichnete *capella* nicht bloß den hl. Mantel, sondern auch den Aufbewahrungsort selbst, das Oratorium des Palastes, endlich die Privatoratorien auf den Herrenhöfen überhaupt; ebenso hieß man bald nicht bloß die Hüter der hl. Capa, die Cleriker des fränkischen Hofes, *capellani*, sondern auch die an den Kapellen der Vornehmen ständig angestellten Priester. Diese Hausgeistlichen hatten in erster Linie den häuslichen Gottesdienst zu versehen, daneben waren sie aber, ob ihrer größeren Kenntnisse, die sie besaßen und ob der Treue, die man von ihnen erwartete, auch mit weltlichen Angelegenheiten ihrer Gutsherren beschäftigt. Sie unterrichteten die Kinder des Patrons, sie hatten oft die Verwaltung der Güter unter sich, sie waren die Secretäre ihrer in der Schreibkunst vielfach unerfahrenen Herren und genossen oft das ganze Vertrauen derselben. Mit Gahmuret sitzt daher auch sein Kaplan an der fürstlichen Tafel. P. 33, 18. Manchmal wurden sie aber auch zu ganz unwürdigen Verrichtungen herangezogen oder zu solchen, die mindestens mit ihrem geistlichen Amte nicht sonderlich in Einklang standen. So sandte auch Amflise als Boten ihrer Liebeswerbung an Gahmuret ihren Kaplan, einen weisen Mann, wie ihn der Dichter rühmt. P. 76, 1—20; 87, 9; 97, 13—24. Der Glanz eines Hofstaates wurde natürlich vermehrt durch die Gegenwart eines Bischofes. Seit Karl d. G. wurde die Stelle des ersten Hofkaplans an die Bischöfe und vornehmsten Äbte vergeben. So tritt auch im Gefolge des prachtliebenden Gawan ein Bischof auf (P. 705, 1 ff.):

Hofbischof.

Gâwâne ein bischof messe sanc,
von storje wart dâ grôz gedranc:
ritter unde frouwen
man mohte zorse schouwen
5 *an Artûses ringe*
ê daz man da gesinge.
der künec Artûs selbe stuont,
dâ die pfaffenz ambet tuont.
dô der benditz wart getân
10 *dô wâpent sich hêr Gâwân . . .*

Sermone de S. Martino: *Hujus Capa Francorum Regibus ad bella euntibus pro signo anteferebatur, et per eam, hostibus victis, victoria potiebantur, unde et custodes illius Capae usque hodie Capellani appellantur.* Idem in Gemma animae cap. 128: *Capellani a Capa S. Martini appellati, quam Reges Francorum in proeliis semper habebant et eam deferentes Capellanos dicebant.*

Die Festlichkeiten an Artus' Hofe pflegten nämlich nach dem Gottesdienste zu beginnen; dann erst eilten die Ritter zu den Turnieren. Oft erwähnt der Dichter diese Sitte. So P. 307, 13—15; 776, 25. Wh. 140, 23—25; 278, 6—8; 296, 25; 289, 2—5.

Tageszeit der Darbringung des Messopfers.

Wann wurde das Messopfer dargebracht? Gab es eine bestimmte Stunde? Der Dichter gibt die Zeit nur im allgemeinen an Wh. 289, 2:

do begundez alsô sêre tagn,
daz de sunne durch die wolken brach,
fürsten riten ûf. dô daz geschach,
dô sanc man messe got und in.

Genauer ist schon die Bezeichnung in P. 426, 14 ff.:

dô man den mitten morgen sach
unt dô man messe gesanc:
ûf dem palase was grôz gedranc
von bovel unt von werder diet.

Das Messopfer pflegte nun damals an drei bestimmten Stunden dargebracht zu werden, zur 3., 6. und 9. Stunde und zwar, wie Honorius Augustod. in seiner Gemma animae l. 1. c. 113, Migne 172, 581 erklärt: *in festis — tertia; in privatis diebus sexta; in quadragesima, vel in diebus jejunii nona hora.* Der Ausdruck Wolframs *mitte morgen* trifft mit der 3. Stunde d. i. 9 Uhr morgens nach unserer Zeitrechnung zusammen.

Semel in die debet missa ab uno sacerdote celebrari.

Semel in die debet missa ab uno sacerdote celebrari (Honorius Augustod. l. c. pag. 581. D). Dieser Satz galt damals schon und für die Folgezeit als Regel. Der Festigung dieses Satzes waren manche Veränderungen im ersten Jahrtausende nach Christi Geburt vorausgegangen. In den Zeiten der Apostel ward das Messopfer dargebracht *per unam sabbati* i. e. *primam sabbati,* also am Sonntag (Apostg. 1. Cor. 16). Dies bestätigt der hl. Justinus Mart. in seiner Apologie. Epiphanius und ebenso Tertullianus gedenken dreier Tage, des Sonntags, Mittwochs und Freitags. S. Basilius (ep. 289 ad Caesaream Patriciam) fügt den Sabbat hinzu. In Afrika war schon zu Zeiten des hl. Augustinus ein verschiedener Gebrauch beobachtet worden: in einigen Kirchen las man täglich Messe, — so auch S. Augustinus, — in andern nur am Samstag oder Sonntag, in einigen nur sonntags (Ep. 54 ad Januarium c. 2, Migne 33, 200). Martène ist allerdings der Ansicht, dass nur die *missa sollennis* auf gewisse Tage eingeschränkt gewesen sei, nicht aber die *missa privata: nam missas*

privatas, si fer. VI. et sabb. majoris hebdomadae apud latinos excipias, quibus adde omnes ferias VI. quadragesimae in ecclesia Mediolanensi... omnibus diebus licitum fuisse celebrare existimamus (Martène, t. 1. c. 3. a. 3. pag. 282). Bald bildete sich eine andere Gewohnheit heraus, dass der Priester nicht nur täglich, sondern mehrmals an demselben Tage die Messe las, *pro cuiuscumque sacerdotis arbitrio,* bemerkt Martène (l. c. pag. 285). *Legitur de Leone papa,* erzählt Honorius Augustod. (Gemma animae l. 1. c. 113, Migne 172, 582), *quod saepius una die septem missas, aliquando novem celebraverit.* Jedoch schon im 9. Jahrhundert findet sich die Kirche wiederholt in die Nothwendigkeit versetzt, die Bischöfe zu ermahnen, nicht nur an Sonn- und Feiertagen, sondern wo möglich täglich die hl. Messe zu celebrieren. Dazu ermahnt auch der Bischof Riculfus von Soissons die Priester seiner Diöcese. Jenen Brauch aber die hl. Messe mehrmals an einem Tage zu lesen, beschränkte allmählich die Kirche. Dass zur Zeit des Honorius Augustod. († ca. 1120) die einmalige Celebration Regel war, habe ich schon oben erwähnt. Honorius fügt aber (l. c.) noch hinzu: *Si autem necessitas cogit, id est, si duae festivitates simul occurrunt, duae vel tres celebrari poterunt, quia et Romani hoc in die Nätalis Domini faciunt* . . . Zu Beginn des 13. Jahrh. war es nur noch an bestimmten Tagen erlaubt die Messe zwei oder mehrmals zu feiern: *in nativitate Domini et Paschate,* ferner *propter mortuorum exsequias, ubi sacerdotum paucitas id exigebat* (Martène l. c. pag. 285). Ebenso verordnen die Synodicae constitutiones Odonis de Soliaco (episc. Paris. c. 5, 9, Migne 212, 60): *nullus (presbyter) bis in die missam audeat celebrare . . . nisi in magna necessitate.*

Intention.

Oft begegnet uns bei Wolfram der Ausdruck: *Gott und dem Herrn* oder *der Gebieterin die Messe singen.* Cf. P. 36, 7; 196, 16. 17; 378, 24 u. a. Dieser Ausdruck hat nun folgenden Sinn: Gott allein kann natürlich nur das Messopfer dargebracht werden. *Dem Herrn oder der Gebieterin* heißt soviel als *für* seinen Herrn oder seine Gebieterin oder *auf die Meinung* seines Herrn oder seiner Gebieterin das Messopfer darbringen. Der Ausdruck bezeichnet also, wie der terminus technicus lautet, die intentio oder specielle Application für jene Lebenden oder Verstorbenen, für welche der Priester speciell die Messe liest. Wolfram bezeichnet diese specielle Intention genauer an einer Stelle, nämlich P. 368, 21 ff.:

Gâwân unt der schahteliur,
durch der sêle âventiur
und durch ir sælden urhap
ein pfaffe in eine messe gap.
25 *der sanc se beide got unt in.*

Der 'bendits'.

Mit dem ‚benditz', dem Segenswunsch 'Benedicat vos', den der Priester nach dem 'Ite, missa est' über die Gläubigen spricht und mit dem Zeichen des Kreuzes bekräftigt, wurde die Messe geschlossen. P. 94, 1; 705, 9. 10; 802, 27. Diese benedictio des Priesters am Ende der Messe war im ersten Jahrtausend nicht üblich,[1]) gegen Ende des 11. Jahrh. aber bereits so verbreitet und beim Volke beliebt, dass die Priester sie *absque gravi scandalo* — wie dies der namenlose Autor des Micrologus bezeugt — nicht mehr unterlassen konnten. Die Formeln, deren man sich bediente, waren verschieden. Der Segen wurde auch nicht, wie jetzt, mit der aufrechtgehaltenen flachen Hand gegeben, sondern der Daumen mit den zwei ersten Fingern blieb aufrecht, indes die zwei letzten Finger sich in der Hand schlossen. Der Autor des Micrologus, in dem man mit ziemlicher Sicherheit Ivo von Chatres († 1115) vermuthet,[2]) bringt diese Schlusssegnung in Zusammenhang mit dem Aufhören der allgemeinen Communion des Volkes. Sie bot gewissermaßen einen Ersatz für letztere: *apud modernos, cum jam populus communicare cessaret, nec tamen a divinis mysteriis se subtraheret, necessario permissum est, ut a presbytero benediceretur ne tam benedictione quam communione privatus discedere videretur. Sive autem ea occasione sive alia hoc presbyteris permitteretur ab episcopis, adeo tamen in usum jam usquequaque devenit, ut nequequam absque gravi scandalo a presbyteris in populo intermitti possit, nisi forte apostolica sedes generaliter et synodaliter prohibere voluerit* (Micrologus de eccles. observ. c. 21, Migne 151, 991 D). Diese Schluss-Segnung ist wohl zu unterscheiden von jener *benedictio* am Ende der Messe, welche die kirchlichen Schriftsteller des 9. Jahrh. wiederholt erwähnen. Unter dieser ist nichts anderes zu verstehen als die Schluss-Oration d. i. die *postcommunio* oder auch *oratio super populum.*

[1]) In Gallien, Spanien und vielfach auch in Deutschland spendeten nur die Bischöfe den Segen.

[2]) Nach eigener Angabe hatte der Verfasser den Micrologus bald nach dem Tode des Papstes Gregor VII. (1085) geschrieben. Cf. Micrologus de ecclesiasticis observationibus Cap. 14, 17, 24, 25, 43.

Walafrid Strabo berichtet daher in seinem lib. de ecclesiasticis rebus, c. 22, Migne 114, 919: *statutum est Aurelianensi concilio, ut populus ante benedictionem sacerdotis non egrediatur de missa. Quae benedictio intelligitur illa ultima sacerdotis oratio.*

Neuntes Capitel.

Ehe.

Ê (ée) ahd. *êwa* (êa), got. *aivs* bedeutet zuerst die endlos lange Zeit, dann das seit langen Zeiten geltende Recht oder Gesetz, besonders die Norm des Glaubens, der Religion (P. 13, 26; 55, 25; 108, 21), die hl. Schrift, endlich das eheliche Bündnis, die Ehe, d. i. die Verbindung eines Mannes und eines Weibes zu ungetheilter und unauflöslicher Lebensgemeinschaft. Von Anfang an hatte die katholische Kirche das Gesetz der Einheit, den monogamischen Charakter und die Unauflöslichkeit der Ehe gelehrt. Ebenso hielt sie von Anfang an fest am sacramentalen Charakter der Ehe, indem Christus als Welterlöser der Ehe den übernatürlichen Charakter verlieh und sie zur Würde eines Sacramentes erhob. Die Spender des Sacramentes sind die beiden Nupturienten selbst. Es war im Mittelalter eine ganz allgemeine Anschauung, dass die beiden Contrahenten das Sacrament durch Schließung der Ehe selbst vollzögen. St. Thomas lehrt daher: *Verba, quibus consensus exprimitur matrimonialis, sunt forma huius sacramenti, non autem benedictio sacerdotis, quae est quoddam sacramentale* (S. s. 3, qu. 42. a. 1, Vives 6, 57). Klar und deutlich tritt diese Anschauung, dass der Consens die Ehe begründe, auch im *Parzival* hervor, und zwar in den Äußerungen Sigunens; denn mit Bestimmtheit erklärt sie, dass sie zwar als *maget* unversehrt und doch vor Gott Schionatulander ihr Gatte sei (matrimonium ratum sed non consummatum):

Spender des Sacramentes.

P. 440, 3 *der rehten minne ich pin sîn wer,*
wand er mit schilde und ouch mit sper
5 *dâ nâch mit ritters handen warp,*
unz er in mîme dienste erstarp.
magetuom ich ledecliche hân:
er ist iedoch vor gote mîn man.

ob gedanke wurken sulen diu werc
10 *so trag ich niender den geberc*
der underswinge mir mîn ê.
mîme leben tet sîn sterben wê.
der rechten ê diz vingerlîn
für got sol mîn geleite sîn.
15 *daz ist ob mîner triwe ein slôz.*

In den ersten christlichen Jahrhunderten waren Heiden-Ehen, d. i. Eheschließungen zwischen Christen und Heiden, nicht selten. Der hl. Apostel Paulus (1. Cor. 6, 14) mahnt zwar an einer Stelle von der Ehe mit einem Nichtchristen ab, an einer andern Stelle hingegen räth er dem christlichen Theile zum Verbleiben bei dem heidnischen Gatten, da Hoffnung vorhanden war, den ungläubigen Gatten, sowie die aus der Ehe hervorgehenden Kinder für den christlichen Glauben zu gewinnen. In der That begegnen uns im kirchlichen Alterthume viele solcher Ehen. So heiratete die hl. Monica als Christin den Heiden Patricius, die hl. Clotildis den heidnischen Frankenkönig Chlodwig u. a. m. Nachdem aber das Heidenthum im Kampfe überwunden war und die christlichen Ideen die maßgebenden geworden waren, nachdem auch der Feuereifer, welcher die ersten Christen beseelt hatte, mehr erlosch, erkannte die Kirche immer mehr die Gefahr und Verwerflichkeit solcher Ehen, und so entwickelte sich im Wege des Gewohnheitsrechtes das *impedimentum cultus disparitatis* als vernichtendes Ehehindernis heraus, indem die Ehe zwischen einer getauften und ungetauften Person einfach als nichtig galt. Wann die Religionsverschiedenheit zuerst als vernichtendes Ehehindernis in der Kirche angesehen wurde, weiß man nicht. Ivo Carnotensis, zu Anfang des 12. Jahrhunderts, setzt dies Ehehindernis bereits voraus, wie aus seinem 122. Briefe Ad Vulgrinum archidiac. Paris. erhellt (Migne 162, 153). In der Mitte des 12. Jahrhunderts führt sie Petrus Lombardus in seinem lib. IV. sentent. dict. 39, Migne 192, 934, *De dispari cultu,* als trennendes Ehehindernis auf: *haec est enim una de causis, quibus personae illegitimae fiunt ad contrahendum matrimonium.* Rolandus aber bemerkt über das Hindernis der *dissimilitudo fidei* (pag. 275): *Ad hoc enim ut sint idoneae ad matrimonium inter se contrahendum, necesse est, ut non sint dissimiles, sed unius et eiusdem fidei. Nulla enim ratio patitur, ut Christiana Judaeo vel pagano copuletur et e converso.* Dieselbe Anschauung theilt Wolfram. Gahmuret verlässt daher Belakanen, ohne irgend einen religiösen Zweifel zu spüren. Er fühlt

Religionsverschiedenheit als vernichtendes Ehehindernis.

sich nicht an sie gebunden und bemerkt deshalb in seinem Abschiedsbriefe:

wær dîn ordn in mîner ê,
so wær mir immer nâch dir wê. (P. 55, 25 f.)

Am Schlusse seines Schreibens fügt er die Worte bei (P. 56, 25 f.):

frouwe, wiltu toufen dich,
du maht ouch noch erwerben mich.

Als er Herzeloyden gegenüber Belakanens Tugend und Hingebung rühmt, verweiset Herzeloyde auf den Segen, der aus der Taufe quillt (P. 94, 11 ff.):

ir sult die Mœrinne
lân durch mîne minne,
des toufes segen hât bezzer kraft.
nu ânet iuch der heidenschaft
und minnet mich nâch unser ê.

So muss auch Feirefiz seiner heidnischen Gattin Secundille entsagen, bevor ihm Repanse zur Gemahlin versprochen wird. Repanse vermählt sich ihm auch ohne Zögern, was sie nie gethan hätte, wenn die Ehe mit Secundille, nachdem er getauft war, als eine giltige wäre angesehen worden. Der Dichter bemerkt zwar von Repanse (P. 822, 22) *alrêrst ir verte* (si mohte) *wesen vrô,* nachdem sie vernommen, Secundille sei gestorben; doch nur deshalb, weil Repanse sich nicht zu fürchten brauchte, dass von Secundillen ein Anspruch auf Feirefiz erhoben würde.

Zehntes Capitel.

Ascese.

Trevrezent ist ein charakteristisches Beispiel der ascetischen Strenge des Mittelalters. Die Art und Weise, wie dies Wolfram berichtet, zeigt seine tiefe Verehrung für das beschauliche Leben überhaupt, wie sein liebevolles Interesse für die Person des Einsiedlers im besonderen. Die Neigung, mit Absicht vor den Gefahren der Welt zu fliehen, um in strengster Abgeschiedenheit und völliger Entsagung, durch Gebet und Arbeit sich zu heiligen, ist zwar keineswegs dem Christenthum eigenthümlich, im Christenthume erhielt aber diese Neigung ihre eigentliche Weihe, und je weiter sich das Christenthum ausbreitete und je tiefere Wurzeln

Einsiedlerleben.

die christliche Religion in den Herzen der Menschen schlug, umso größer wurde auch diese Neigung. Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten finden wir diese Asceten durch das christliche Morgen- und Abendland verbreitet, bald auf Bergen und Felsenhöhlen, bald in abgelegenen Wäldern. Oft vereinen sich mehrere zum beschaulichen Leben, wohnen in gesonderten Zellen, kommen aber zum Gebete und zur Mahlzeit täglich zusammen, andere hingegen bleiben, wie Trevrezent, stets abgesondert, fern von menschlicher Wohnung und bereiten oder suchen sich die kärgliche Nahrung. Es gehörte fürwahr ein heroischer Entschluss dazu, diese Lebensweise zu erfassen und auf die Dauer festzuhalten. St. Benedict gestattet daher in seiner Regula c. 1. nur einem wohl- und langerprobten Ordensmanne *aus der Kampfesreihe der Brüder herauszutreten zum Einzelkampfe in der Einöde.* Dass eine solche Lebensweise auch große Gefahren in sich schloss und dass manche nicht in lauterer Absicht in die Einöde giengen, lag auf der Hand; daher hat die Kirche im Laufe der Zeit diesen Eintritt in die Einsamkeit geregelt. Nicht selten war Reue über ein vergangenes Leben, der Trieb, schwere Sühne zu leisten, das Motiv zu diesem Entschlusse. Dies hatte auch Trevrezent, den Bruder des Gralkönigs Amfortas in die Einöde geführt. Dem Gebote des Grales zuwider war er einst im Dienste einer schönen Frau ausgezogen und hatte in drei Erdtheilen turniert und gekämpft. Auch Amfortas, der Gralkönig selbst, hatte der Minne eifriger gedient als dem Gral. Da erreichte sie die Strafe. Amfortas wird von eines Heiden vergiftetem Speere getroffen und bleich, kraftlos, unsäglich krank, kehrt er zurück. Als Trevrezent die Leiden seines Bruders sieht, wirft er sich nieder und gelobt, nicht mehr Ritterschaft zu üben, sondern als Einsiedler Buße zu thun. Er wird Priester und zieht sich nun in die Waldeseinsamkeit des Munsalväsche (mons salvationis) zurück. Eine Höhle bietet ihm Schutz vor Wind und Wetter. Eine zweite daranstoßende dient ihm als Kapelle. Hier steht auch der Altar. Die Fontane Salväsche, die durch die Höhle rauscht, stillt ihm den Durst; denn *móraz* und *wîn* versagte er sich nun ganz und gar, ja

20 *sîn kiusche im dennoch mêr gebôt,*
der spîse het er keinen muot,
vische noch fleisch, swaz trüege bluot.
sus stuont sîn heileclîchez lebn. (P. 452, 19—23.)

Am Charfreitag, also in der Fastenzeit, führt Wolfram den Leser zu Trevrezent. In dieser Zeit wurden damals die Fasten mit großer Strenge von allen Gläubigen gehalten. Für die ganze Dauer der Fastenzeit war den Gläubigen nicht nur verboten Fleisch zu essen, sondern auch Butter, Käse, sogar schwere Fische, wie auch Wein und Bier. Nur den Schwachen war gestattet, Käse, Eier, Fische und Wein zu genießen, doch nicht vor der Vesper. So befahl die Synode von Aachen (a. 817) im cap. 19, dass die Mitglieder der Klöster bis zur Non d. i. 3 Uhr nachmittags ihre gewöhnlichen Arbeiten verrichten, hierauf dem Gottesdienste beiwohnen und nach Abbetung der Vesper das Mittagmahl einnehmen sollten. Diese strenge Disciplin wurde aber nicht bloß von den Mönchen sondern auch von Laien allgemein beobachtet. Der Bischof Theodulfus, ein Zeitgenosse und Freund Karls d. G., welcher in seinem Capitulare (cap. 36—44) eine ausführliche Belehrung gibt, wie die vierzigtägigen Fasten von den Gläubigen zu halten seien, sagt daher u. a.: *jejunium, praeterquam diebus dominicis, resolvi tempore Quadragesimae nefas est. Ante manducare quam vespertinum celebretur officium, illicitum est* (Natal. Alex. 6, 42). Allmählich trat eine Milderung ein. Aber noch in der Mitte des 13. Jahrh., zur Zeit des hl. Thomas v. Aqu. war als Zeit des Mittagessens während der Fasten die 9. Stunde, also 3 Uhr nachmittags festgesetzt. Außer der Fasten pflegte, man um die 6. Stunde, d. i. um 12 Uhr unserer jetzigen Zeitrechnung, das Mittagsmahl zu halten, wie der hl. Thomas bestätigt, indem er auf die Frage, *utrum hora nona convenienter taxetur ad comedendum his, qui jejunant,* folgende Antwort gibt: *Jejunium ordinatur ad deletionem et cohibitionem culpae. Unde oportet quod aliquid addat supra communem consuetudinem, ita tamen, quod per hoc non multum natura gravetur. Est autem debita et communis consuetudo comedendi hominibus circa horam sextam: . . . et ideo, ut jejunans aliquam afflictionem sentiat pro culpae satisfactione conveniens hora comedendi taxatur jejunantibus circa horam nonam.* So enthielt sich auch Trevrezent gänzlich der Speise bis zur *Non* (P. 485, 23 ff.):

> (Trevrezent) *sînr orden niht vergaz:*
> *swie vil er gruop, dechein er az*
> *der würze vor der nône . . .*

Trevrezent fastete noch strenger, als die Fastenvorschrift es gebot, da er nicht etwa nur während der vierzigtägigen Fasten,

Die alte Fastenordnung.

der Quatemberzeiten, an den Fasttagen, die in der Woche seit den ältesten Zeiten in der lateinischen Kirche gehalten wurden, am Mittwoch, Freitag und Samstag fastete, — seine Fasten waren beständige (P. 452, 16 f.):

manegen mântac (er) *übel gaz*
als tet er gar die wochen.

Er enthielt sich ferner sogar auch des Brotes (P. 452, 19) und lebte nur von *krût* und *würzelîn* (P. 501, 13), die er im Walde fand. Die Wurzeln wusch er im nahen Bache und

an die stûden schône
hienc ers und suochte mêre.
durch die gotes êre
manegen tac ungâz er gienc,
so er vermiste dâ sîn spîse hienc. P. 485, 26—30.

Allerdings vermochte er nicht durch seine eigenen Kräfte in solcher Strenge auszuharren, *got het im den muot gegebn*, versichert Wolfram (P. 452, 24).

Jenes tiefernste Bild, das uns Wolfram vom strengen Leben des Einsiedlers Trevrezent entwirft, ist aber nicht etwa ein Product dichterischer Phantasie, es hat einen sehr realen Hintergrund im strengen Eremitenleben jener Zeit. Man vergleiche nur das Leben des hl. Einsiedlers Bernardus, das dessen Schüler Gaufredus Grossus beschrieben hat (Migne 172, 1363—1446), mit dem Berichte Wolframs, und man wird die Züge, welche der Dichter bietet, in dem beschaulichen Leben des Einsiedlers Bernardus, in der Historie wiederfinden.[1]) Es liegt mir natürlich ferne zu behaupten, dass Wolfram, resp. seine Quelle die *vita B. Bernardi Tironensis* als Vorlage benützt habe. Jedenfalls

[1]) B. Bernardus war ungefähr um das Jahr 1046 geboren, trat ca. 1066 in den Benedictiner-Orden und wurde Prior im Kloster des hl. Sabin. Als der Abt dieses Klosters starb, floh Bernardus, aus Furcht zum Abt erwählt zu werden, zu Eremiten und führte nun eine Zeitlang das Leben eines Einsiedlers. Nachdem aber auch dieser Aufenthalt entdeckt war, zog er sich allein auf die Insel Causeum (j. Chaussey) zurück, von wo er nach 3 Jahren, da Seeräuber ihm die hl. Gewänder und Gefäße geraubt hatten, da ferner in seinem Kloster bereits ein Abt erwählt war, wieder zu jenen ebengenannten Eremiten zurückkehrte. Durch List wurde er wieder zur Heimkehr ins Kloster bewogen, und gründete später das Kloster Tiro von der strengen Observanz. Er war ein Zeitgenosse des berühmten Ivo Carnot. und starb 1117.

zeigt aber eine solche Gegenüberstellung, dass der Dichter die Züge für das Bild des Trevrezent der Wirklichkeit entnommen hat.

Ansehen der Eremiten.

Ob dieser heroischen Entsagung war aber auch das Ansehen dieser Eremiten groß. Welches Lob spendet u. a. ein hl. Augustinus in seiner Schrift De moribus Catholicae ecclesiae (l. 1. c. 31, Migne 32, 1337)! Dies bezeugen auch die vielen Reisen, die von frommen und vornehmen Christen zu ihnen unternommen wurden, um sich an ihrem Beispiele zu erbauen, um Rath zu erholen u. dgl. So wandert auch Fürst Kahenis alljährlich zu Trevrezent, wie er es selbst dem Parzival gegenüber gesteht (P. 449, 13—18). Und da Kahenis den zerrütteten Seelenzustand des Parzival ahnt, so weist er ihn an Trevrezent, der ihm Hilfe bringen könne:

rîtet fürbaz ûf unser spor.
iu ensitzet niht ze verre vor
ein heilec man: der gît iu rât,
wandel für iwer missetât.
25 *welt ir im riwe künden,*
er scheidet iuch von sünden.[1] P. 448, 25—26.

Zweck des Fastens.

Von der Bedeutung der Fasten im kirchlichen Alterthum und Mittelalter können wir uns jetzt kaum einen rechten Begriff machen. *Jejunium non perfecta virtus sed ceterarum virtutum fundamentum est,* sagt der hl. Hieronymus, und damit sprach er die Lehrmeinung der Kirche aus. Das Fasten galt von jeher als eines der wichtigsten Tugendmittel. In diesem Sinne äußert sich auch Wolfram über dasselbe, indem er von Trevrezent bemerkt:

[1] Aus dieser edlen Erscheinung des Trevrezent, wie sie uns bei Wolfram entgegentritt, macht Robert Fritzsch in seiner Dissertation *Über Wolframs von Eschenbach Religiosität,* Leipzig 1892, ein Zerrbild. Das ist nicht zu verwundern. Fritzsch besitzt, wie er selbst gesteht (S. 13) und auch die Arbeit es bestätigt, keine Kenntnis der *mittelalterlichen und vormittelalterlichen Theologie,* hat aber nichtsdestoweniger den Muth, über die religiösen Anschauungen eines Wolfram von Eschenbach eine Abhandlung zu liefern. Dass unter solchen Vorbedingungen die Arbeit kein nennenswertes Resultat erzielen konnte, ist wohl klar. Sie begnügt sich auch mehr oder weniger mit der Feststellung der Grundidee des ‚Parzival'. In welcher Weise aber Fritzsch die Erscheinung eines Trevrezent erfasst hat, der eine so bedeutsame Rolle im ‚Parzival' spielt, der berufen ist, den wichtigsten Wendepunkt im Leben des Parzival herbeizuführen, dies charakterisiert besonders eine Stelle, die ich dem Leser nicht vorenthalten darf. Sie lautet (S. 22, Z. 1 ff.): *In Trevrezent will W*(olfram) *jedenfalls bei dieser Angelegenheit* (i. e. Bekehrung des Parzival) *die Meinung der urteilslosen Menge und der äußerlich und unsinnig streng urtheilenden Pfaffen darstellen.* Sapienti sat!

der hêrre sich bereite gar
gein der himelischen schar.
mit vaste er grôzen kumber leit:
sîn kiusche gein den tievel streit (P. 452, 25—28).

Elftes Capitel.

Charfreitag ein Trauertag.

Als einer der vorzüglichsten Tage, nicht der Fastenzeit allein, sondern des ganzen Jahres, galt von den apostolischen Zeiten her der Charfreitag, aber als ein Tag der Trauer. Ob der vollbrachten Erlösung freut sich zwar die katholische Kirche und singt am Charsamstag in der benedictio: *Exultet jam angelica . . .: O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere redemptorem.* Die Hauptstimmung des Charfreitages aber ist die Trauer; denn *non gaudere,* sagt Rupertus abb. Tuit., der in seinem Werke De divinis officiis l. 6. c. 2. ausführlich über diesen Punkt handelt, *ingratitudinis; non dolere autem crudelitatis est.* An Trauer gemahnte daher die ganze Liturgie des Tages seit den ältesten Zeiten, die Lamentationen, die schwarze Farbe. Kein solenner Gottesdienst wird an diesem Tage gefeiert, sondern eine Umgestaltung davon: *dies sunt luctus et non festi,* sagt der Verfasser der apostolischen Constitutionen (l. 5. c. 18.), *et quidem in parasceve ac sabbato ex parte omni jejunate . . . nihil penitus gustantes usque ad nocturnum galli cantum; de se enim loquens Dominus ait: cum ablatus fuero ab illis sponsus, jejunabant in illis diebus.* An diesem Tage werden wir ja, wie dies Rupertus (l. c. col. 155) des weiteren ausführt, an unsere Schuld erinnert, die jener sühnte. *Igitur nostrae conscientia culpae gaudium nostrum reverberat, ut non exsultemus hac die, sed ambulemus demisso capite, quia vulnera illa nostra fecerunt crimina.* In vollständiger Übereinstimmung mit dieser kirchlichen Anschauung sagt daher zwar Kahenis zu Parzival (P. 448, 7f.):

ez ist hiute der karfrîtac
des diu werlt sich freun mac,

doch fügt er sofort hinzu:

unt dâ bî mit angest siufzec sîn (V. 9).

Von den Töchtern des Kahenis aber heißt es:

ir munde wârn rôt, dicke, heiz:
die stunden niht senlîche,
des tages zîte gelîche. (P. 449, 28 ff.)

Zur Stimmung des Tages passte daher keineswegs der Prunk des Gewandes, die geschmückte Waffenrüstung eines Parzival, und berechtigt war des grauen Ritters Klage,

daz im die heilèclîchen tage
15 *niht hulfen gein alselhem site,*
daz er sunder wâpen rite
ode daz er barfuoz gienge
unt des tages zît begienge (P. 447, 14—18).

Ganz in ähnlicher Weise klagt der Einsiedler Trevrezent über diese Entheiligung des Tages, als er Parzival erblickt (P. 456, 6 ff.):

ouwê, hêr, daz iu sus geschach
in dirre heileclîchen zît.
hât iuch angestlîcher strît
in diz harnasch getriben?
10 *ode sît ir âne strît beliben?*
sô stüende iu baz ein ander wât,
lieze iuch hôchferte rât.

Falls ihn aber die Minne zu Abenteuern ausgesandt hätte, erinnert ihn Trevrezent an die *rehte minne*, d. i. die Gottes-Minne.

hât iuch âventiure
ûz gesant durch minnen solt,
sît ir rehter minne holt,
sô minnt als nû diu minne gêt
20 *als disses tages minne stêt:*
dient her nâch umbe wîbe gruoz. (P. 456, 16 ff.)

Beichtfahrt des Fürsten Kahenis.

Mit der Sitte des Tages hingegen war in vollstem Einklange der fromme Gebrauch des Fürsten Kahenis, welcher sammt seiner Familie und zahlreichem Gefolge an jedem Charfreitage im Bußgewande zum Einsiedler Trevrezent seine Beichtfahrt unternahm (P. 446, 14 ff.):

über blôzen lîp
truogen(s) grâwe röcke herte
ûf ir blöhte verte . . .
20 *daz riet in kiusches herzen rât:*
si giengen alle barfuoz.
— — — — — — —
27 *mit senften siten niht ze hêr*
gienc dâ rittr und knappn mêr
mit zühten ûf der gotes vart.

Bei allen Processionen, welche der Buße halber unternommen wurden, z. B. an den sog. Bittagen, pflegte man mit bloßen Füßen

einherzugehen, nicht bloß Priester und Mönche, auch die Laien, Männer wie Frauen. Selbst Fürsten und Könige waren nicht ausgenommen. Die Reformsynode von Mainz (a. 813) schärft diesen alten, von den hl. Vätern ererbten Gebrauch wiederum ein in ihrem 33. Canon: *Placuit nobis ut litania maior observanda sit a cunctis christianis diebus tribus, sicut legendo reperimus et sicut sancti Patres nostri instituerunt, non equitando nec pretiosis vestibus induti, sed discalceati, cinere et cilicio induti, nisi infirmitas impedierit.* In ähnlicher Weise berichtet Surius im Leben der hl. Elisabeth, Markgräfin von Thüringen, 19. November, Cap. 10: *lustrationem christiano more priusquam Dominicae Ascensionis solemnitas agitur, fieri solitam et ipsa laneis amicta, nudaque pedibus observabat, Christi crucem ac sanctorum reliquias indifferenter cum vulgo insecuta.* (Martène, t. 3, 318).

Zwölftes Capitel.

Capsa.

Auf dem Altare des Trevrezent stund eine *kefse* (capsa), welche Trevrezent aus einem kostbaren Steine hatte anfertigen lassen, den er einst von Gahmuret zum Geschenke erhalten. *Diu* (kefse) *ist noch grüener denne der klê* beschreibt der Einsiedler ihre Farbe P. 498, 10. Über den Zweck oder Inhalt dieser *kefse* gibt der Dichter keinen Aufschluss. Diente sie also zur Aufbewahrung des hl. Abendmahles oder war sie ein Behältnis für Reliquien? Beide Gefäße werden *capsa* genannt. Du Cange II, 144. Allerdings wird das Gefäß zur Aufbewahrung der hl. Hostien gewöhnlicher mit dem der griechischen Sprache entlehnten Worte *pyxis* bezeichnet. Beide durften auf dem Altare stehen, wie der Papst Leo IV. († 885) in seiner homilia de cura pastorali es vorschreibt: *super altare nihil ponatur, nisi capsa et reliquiae* (i. e. capsa cum reliquiis sanctorum) . . . *aut forte quatuor evangelia et buxida cum corpore Domini ad viaticum infirmorum: cetera in nitido loco recondantur.* Ebenso lehrt Honorius Augustod. in Betreff des Reliquiariums: *super altare — capsae ponuntur; ii sunt apostoli et martyres, qui pro Christo passi leguntur.* (Gemma animae, l. 1. c. 134, Migne 172, 587). Das Gefäß für das hl. Abend-

mahl, wie auch das Reliquiarium, war in jener Zeit selten aus Gold, meist aus Holz oder Stein.

Aus einer Bemerkung lässt jedoch Wolfram schließen, dass wir es hier nur mit einem Gefäße für Reliquien zu thun haben, weil er nämlich erzählt, dass Parzival seinen Reinigungseid in Betreff der Unschuld Jeschutens darauf abgelegt habe. *Er nam das heiltuom, drûf er swuor.* (P. 269, 2. Cf. P. 268, 25—270; 459, 25—460. 4.) Hiemit berührt aber Wolfram einen Gebrauch, der damals allgemein war und bei geistlichen und weltlichen Gerichten ausgeübt wurde. Bei Streitigkeiten, in denen es an Zeugen oder Urkunden fehlte, ließ man den Kläger wie den Angeklagten über die Reliquien von Märtyrern und anderen Heiligen schwören. Mit Rücksicht auf die allgemeine Verehrung der Reliquien hoffte man, es werde der Verbrecher vor einem Meineide leichter zurückschrecken. Zuerst finden wir diesen Gebrauch erwähnt beim hl. Augustinus, welcher seinem eigenen Berichte zufolge die Geistlichen seiner Kirche nach Nola sandte, damit sie dort am Grabe des hl. Felix, Bischofs von Nola wegen einer Streitigkeit schwören sollten. (Ep. 78). Die Schriftsteller des Mittelalters, Gregor von Tours († 594), Gregor d. G. († 604) u. a. m. haben durchgehends diesen Gebrauch gutgeheißen und Geistliche wie Laien haben sich dieses Reinigungseides bedient; doch wurde viel Missbrauch damit getrieben. Aus dieser Ursache wurde ein solcher Eid im 14. Jahrhundert von den Concilien auf das strengste verboten. (Binterim, Denkw. II, 2, 535 ff.) Einen solchen Reinigungseid schwört auch Parzival. Auch er hatte keinen Zeugen. Die Wirkung dieses Reinigungseides zeigt sich sofort beim Kläger. Orilus ist nun von der Unschuld seiner Gemahlin überzeugt. Er küsste seines *herzen trût,* bekleidete sie mit seinem eigenen Waffenrocke, steckte ihr den Ring wieder an die Hand und gelobte ihr reichen Ersatz für alle Unbilden. Freudig spricht er zu Parzival:

Reinigungseid auf Reliquien.

helt, dîn unbetwungen eit
gît mir grôz liep und krankez leit.
ich hân schumpfentiure gedolt,
diu mir freude hât erholt.
jâ mac mit êren nû mîn lîp
ergetzen diz werde wîp. P. 270, 25—30.

Dreizehntes Capitel.

Begräbnis.

Auch über die Begräbnisfeier gibt Wolfram manche Bemerkungen. So bestreut Iwanet den Leichnam Ithers mit Blumen:

Iwânet ûf in dô brach
der liehten bluomen zeime dach. P. 159, 13. 14.

Blumen streuen. Blumen zu streuen auf die Gräber der Verstorbenen war eine sehr alte Sitte. Ambrosius und Hieronymus erwähnen diesen Brauch, allerdings missbilligend. Hieronymus lobt daher den Pammachius, weil er diese Sitte nicht befolge: *ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos: et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat* (ep. 66 ad Pammach., Migne 22, 642). In den Friedhöfen muss ein großes Kreuz aufgestellt sein; doch fanden sich schon seit den ältesten Zeiten auch Kreuze bei den einzelnen Gräbern. Bei den Ruhestätten außerhalb des Friedhofes musste aber stets ein Kreuz aufgestellt werden. Daher errichtet Iwanet über dem Grabe Ithers ein Kreuz:

Aufstellung des Kreuzes.

er stiez den gabylôtes stil
zuo zim nâch der marter zil. P. 159, 15. 16.

Ebenso berichtet der Dichter vom Grabe Gahmurets (P. 107, 10 ff.):

ein kriuze nâch der marter site,
als uns kristes tôt lôste,
liez man stôzen im ze trôste,
ze scherm der sêle, überz grap.
der bâruc die koste gap.

Das Kreuz ward mithin aufgepflanzt dem Verstorbenen *ze trôste, ze scherm der sêle.* Denselben Grund gibt Durandus an, indem er sagt: *in quocunque loco extra coemeterium christianus sepeliatur, semper crux capiti illius apponi debet ad monendum, illum christianum fuisse, quia hoc signum diabolus valde veretur et timet accedere ad locum crucis signaculo insignitum.* (Rationale l. 7. c. 35.) Ebendieselbe Wirkung führt auch der hl. Anselmus an in seinen verschiedenen orationes ad s. crucem, z. B. in der oratio 41, Migne 158, 936: *O lignum pretiosum, per quod salvati et liberati sumus . . . Per te daemones terrentur, comprimuntur, vincuntur et conculcantur.* Ähnliches lehrt Honorius Augustod. in seiner Gemma animae l. 3.

c. 60, Migne 172, 660 bei der Erklärung der Taufceremonien: *frontibus cruce impressa quasi sigillo daemonibus obsignatur et domus Dei contra hostes munitur. Ideo autem non alio signo, quam signo crucis contra diabolum utimur, quia per hoc signum se victum contremiscens mox effugatur.*

Einbalsamierung der Leichname.

Die Leichname vornehmer Personen pflegte man einzubalsamieren. Man mischte unter wohlriechende Öle Salz, Salpeter und Spezereien —

rîchiu pflaster wol getiuret,
müzzel und zerbenzerî,
arômât und amber was derbî.
swâ der pflaster keinez lac,
dâ was immer süezer smac.
der balsem lât si fûlen niht. Wh. 451, 20—25.

So wurden die Leichen der Ritter und Fürsten, die auf dem Felde von Alischanz im Kampfe für Graf Willehalm gefallen waren, einbalsamiert. Wh. 451, 4—19. Auf Wilhelms Befehl ward auch dem Feinde diese Ehre erwiesen, nämlich den gefallenen Verwandten Gyburcs (Wh. 462, 26—463, 1). Das eigentliche Gewand des Todten war das Leichenhemd. Doch pflegte man die Leichname jener, die im Leben durch Stand, Würde oder Gelehrsamkeit ausgezeichnet waren, ihrer ehemaligen Stellung gemäß, kostbar zu bekleiden. Die Könige beerdigte man in ihrem königlichen Schmucke, die Bischöfe in ihrem bischöflichen Gewande. Viele Sorgfalt wurde auch auf die Ausschmückung des Grabmales verwendet. Gahmurets Grab

mit golde wart gehêret.
grôz rîcheit dran gekêret
mit edelem gesteine,
dâ inne lît der reine. P. 107, 1—4.

Es war ferner mit einem kostbaren Steine bedeckt:

ein tiwer rubîn ist der stein
ob sîme grabe, dâ durch er schein. P. 107, 7. 8.

Ithers Bestattung.

Von Ithers Bestattung erfahren wir nur (P. 161, 1. 2):

Ithêr der lobes rîche
wart bestatet küneclîche.

In Betreff des Leichenzuges aber berichtet Wolfram:

der tôte schône wart geholt.
diu künegîn reit ûz der stat:
daz heilictuom si füeren bat. P. 159, 26—28.

Der Leichnam wurde natürlich getragen und nicht geführt, da man dies zu Wolframs Zeiten für höchst unanständig hielt. (Binterim, Denkw. VI, 3. 424.) Was hat man nun unter *heilictuom* zu verstehen? Den Reliquienschrein. Die Königin Ginover selbst zieht also in feierlicher Procession zur Stelle, wo Ithers Leichnam gehoben werden sollte und auf ihren Befehl werden auch die Reliquien der Kirche, wo Ither bestattet werden sollte, mitgetragen. Denn im Mittelalter wurde der Leichnam stets in die Kirche getragen, während der Messe ausgestellt und hierauf in der Kirche oder im Friedhofe, der um die Kirche herum lag, begraben. Im 9. Jahrhundert fand die Bestattung in der Kirche noch selten statt. Die Synode von Aachen (a. 809) verbietet im can. 14 die Bestattung in der Kirche überhaupt. (Hefele, III, 701.) Ebenso untersagt dies der 52. Canon der Synode von Mainz, die von Karl d. G. im Jahre 813 zusammenberufen wurde und von maßgebendem Einfluss auf Deutschland war, im allgemeinen, *praeter episcopos, abbates, dignos presbyteros et fideles probosque laicos.* (Natal. Alex. VI, 80 d.) Die Synode von Tribur (a. 895) verbietet strenge die Beisetzung der Laien in der Kirche; *ne deinceps ullus laicus in ecclesia sepeliatur* (can. 17), ordnet aber in ihrem 15. Canon das Begräbnis bei der Kirche an und wo möglich bei der Episcopalkirche. Trotz dieser Canones wurde die Bestattung in der Kirche immer häufiger. Wolfram erwähnt sie als einen allgemeinen Gebrauch der Vornehmen. Nachdem er nämlich erzählt hatte, wie die Boten die Kunde von Gahmurets Tod und Begräbnis gebracht und Herzeloyden dessen blutiges Hemd und den Speer übergeben hatten, fährt der Dichter fort:

Beisetzung der Todten in der Kirche.

die besten über al daz lant
bestatten sper und ouch daz bluot
ze (= im) *münster, sô man tôten tuot.* P. 111, 30—112, 2.

Vierzehntes Capitel.

Fegefeuer.

Eine Behauptung San-Martes (Parzival-Stud. II, 81): '*Auch bei unserm Dichter finden wir weder eine bestimmte Erwähnung des Fegefeuers, noch auch eine nähere Hindeutung darauf*' veranlasst mich, dies Capitel über das Fegefeuer anzufügen. Ich will hier

aber nicht etwa den Traditionsbeweis liefern für den in der katholischen Kirche stets herrschenden Glauben, dass es einen Reinigungsort gebe, wo die Seelen der Gerechten einer zeitlichen Läuterung unterworfen werden, bevor sie zur Anschauung Gottes gelangen. Nur flüchtig möchte ich hinweisen auf die Zeugnisse für diesen Glauben, die wir schon aus den ersten Jahrhunderten haben, auf die mannigfachen Inschriften in den Katakomben, in denen immer und immer wieder um Erfrischung und Erquickung wie von quälender Glut für die Seelen der Abgeschiedenen gefleht wird. Hinweisen möchte ich ferner auf die ältesten Liturgien, die alle ohne Ausnahme Gebete und Mementos für die Seelen der Verstorbenen enthalten. Die Geschichte bezeugt es ferner, dass die Namen der Verstorbenen, insbesondere der Bischöfe, die in den sog. Diptychen verzeichnet waren, stets beim öffentlichen Gottesdienste vorgelesen wurden, um ihrer beim Messopfer zu gedenken. Auch Tertullianus erwähnt den Gebrauch, dass an den Jahrestagen des Todes für die Verstorbenen Opfer dargebracht werden, als einen von altersher überlieferten (De corona c. 3, Migne 2, 98 ff.), und in einem anderen Werke (liber de monogamia c. 10, Migne 2, 992) charakterisiert er das Verhalten einer gläubigen Witwe in Bezug auf ihren verstorbenen Gemahl mit den Worten: *Enimvero et pro anima ejus orat, et refrigerium interim adpostulat ei et in prima resurrectione consortium et offert annuis diebus dormitioni eius* . . . St. Cyprianus erinnert (ep. 66) in seinem und der Bischöfe Namen Clerus und Volk an ein Decret, das die Bischöfe schon vor langer Zeit *(jam pridem)* beschlossen hatten, dass, wenn irgend ein Sterbender in seinem Testamente einen Priester zum Vormund ernannt und durch Übertragung weltlicher Angelegenheiten dem Altare entzogen hätte, für die Seelenruhe des ersteren das Opfer nicht dargebracht werden sollte. Die Ausführung dieses Beschlusses fordert nun der Heilige vom Clerus und Volk, da er in Erfahrung gebracht, dass trotz jenes Verbotes ein gewisser Geminius Victor seinen Bruder Geminius Faustinus, welcher Priester war, zum Vormunde bestimmt habe; denn wer die Vorschriften der Kirche vernachlässige, für dessen Seelenruhe solle das Opfer nicht dargebracht werden, dessen Name verdiene nicht vor dem Altare des Herrn im Gebete der Priester genannt zu werden.[1]) In dieser

[1]) *Quod episcopi antecessores nostri* — so lautet der 2. Theil des angezogenen Briefes (Migne 4, 411) — *religiose considerantes et salubriter providentes*

Praxis der Kirche findet doch gewiss der Glaube an die Lehre vom Fegefeuer schon in den ersten Zeiten einen lebendigen Ausdruck. Die zahlreichen Zeugnisse, die beim hl. Ambrosius, Augustinus, besonders in dessen Schrift De cura pro mortuis gerenda, und bei vielen anderen Theologen der späteren Zeit sich finden, hier anzuführen, ist überflüssig. Ich verweise nur noch auf die Thatsache, dass zu Anfang des 11. Jahrhunderts die Feier des Gedächtnistages „Allerseelen" fast schon in der ganzen Kirche begangen wurde, nachdem der Abt von Clugny, der hl. Odilo, im J. 998 zuerst in den einzelnen Klöstern seines Ordens diese Feier eingeführt hatte. Einen Leugner dieses Dogmas finden wir auf katholischer Seite nicht. Als Gegner dieser Lehre treten die alten gnostischen Secten auf, ferner im 4. Jahrh. ein Aërius, dessen Lehre S. Augustinus ausdrücklich als glaubenswidrig bezeichnet (De haeres. cap. 53, Migne 42, 40), die revolutionären Secten der Petrobrusianer und Henricianer, Waldenser, Katharer und Albigenser. Diese repräsentieren aber nicht die katholische Kirche. Bei den Gegnern der Kirche wird man doch nicht die katholischen Dogmen suchen wollen. Die katholischen Theologen aber stimmten, um es noch einmal ausdrücklich zu sagen, in wesentlichen Dingen, dass es nämlich einen solchen Reinigungsort gebe und dass die dort befindlichen Seelen durch die Fürbitte der Gläubigen, insbesondere durchs Messopfer wirksam unterstützt werden können, stets überein, nur in nebensächlichen Dingen, über das Wo des Fegefeuers, über die Dauer, ob es ein eigentliches, materielles Feuer sei, über die nähere Beschaffenheit der Strafe gab es und gibt es Controversen.[1]) Dies war die herrschende Anschauung bezüglich des

censuerunt, ne quis frater excedens ad tutelam vel curam clericum nominaret, ac si quis hoc fecisset, non offerretur pro eo, nec sacrificium pro dormitione ejus celebraretur. Neque enim apud altare Dei meretur nominari in sacerdotum prece, qui ab altari sacerdotes et ministros voluit avocare. Et ideo Victor, cum, contra formam nuper in concilio a sacerdotibus datum, Geminium Faustinum presbyterum ausus sit tutorem constituere, non est, quod pro dormitione ejus apud vos fiat oblatio, aut deprecatio aliqua nomine ejus in Ecclesia frequentetur, ut sacerdotum decretum religiose et necessarie factum servetur a nobis . . .

[1]) Honorius, der in seinen Werken den Durchschnitt des theologischen Wissens seiner Zeit bietet, verbreitet sich in seinem Elucidarius (l. 3. c. 3, Migne 172, 1158), einem der gelesensten theologischen Werke der damaligen Zeit, über das Fegefeuer in folgender Weise. Zuerst handelt er vom irdischen Fegefeuer, welches das jenseitige ersetze oder wenigstens dessen Dauer vermindere. Es sind dies die mannigfaltigen Leiden, womit die Gerechten schon

Fegefeuers zur Zeit unseres Dichters. Es ist daher gar nicht nothwendig, um Wolframs Anschauung in dieser Beziehung bestimmen zu können, dass er an irgend einer Stelle seiner Werke die Existenz des Fegefeuers ausdrücklich erwähne, er wollte ja keine Dogmatik schreiben; sondern weil der Dichter, wie es aus den vorhergehenden Capiteln hervorgeht, in wesentlichen Dingen stets in Übereinstimmung mit der Kirche sich befand, so ist es höchst wahrscheinlich, dass er auch in diesem Punkte der kirchlichen Ansicht huldigt. Doch es findet sich eine solche Stelle, welche die streng kirchliche Anschauung unseres Dichters auch nach dieser Seite hin bestätigt. In P. **474, 30** f. bittet nämlich Parzival den Trevrezent, dass er seinen verstorbenen Vater Gahmuret ins Gebet einschließen möge:

(P. 474, 26): *Parzivâl zem wirte sprach*
"ich bin von einem man erborn,
der mit tjost hât den lîp verlorn,
und durch rîterlich gemüete.
hêr, durch iwer güete
475, 1 *Sult ir in nemen in iwer gebet.'*

Auf eine deutlichere Weise kann man nun seinen Glauben an Fegefeuer und an die Wirksamkeit des Fürbittgebetes nicht Ausdruck verleihen, als es hier geschieht. Nur das Fegefeuer konnte hier Parzival im Auge gehabt haben; denn *ex inferno nulla redemptio,* da half ein Gebet nichts mehr. War Gahmuret im Himmel, dann bedurfte er der Fürbitte nicht mehr. Das fromme Gebet des Einsiedlers sollte der wahrscheinlich noch im Fegefeuer schmachtenden Seele Gahmurets zuhilfe kommen.

---

hier auf Erden geläutert werden. *Quibusdam est purgatio in ista vita cruciatus corporis, quos mali eis aliquando inferunt; aliquibus afflictiones carnis, quas sibi per jejunia, per vigilias, per alios labores ipsi ingerunt; quibusdam vero charorum vel rerum amissio; quibusdam dolores vel aegritudo; aliquibus victus vel vestitus egestas; quibusdam ipsius mortis acerbitas.* Vom Läuterungsort der andern Welt aber lehrt er: *Post mortem vero purgatio erit aut nimius calor ignis, aut magnus rigor frigoris, aut aliud quodlibet genus poenarum; de quibus tamen minimum majus est quam maximum quod in hac vita excogitari potest. Dum ibi sunt positi, interdum apparent eis angeli, vel alii sancti, in quorum honore aliquid egerunt in hac vita; et . . . aliquod solamen eis impendunt, usque dum liberati introibunt in illam aulam, quae non recipit ullam maculam.*

Fünfzehntes Capitel.

Anrufung der Heiligen.

Schon seit den ältesten Zeiten wurden die Heiligen um ihre Fürbitte angerufen. Dies bezeugen die frühesten Liturgien des Morgen- und Abendlandes. So wird in der nach dem hl. Jacobus benannten Messordnung der Kirche von Jerusalem Gott gebeten, uns auf die Fürbitte der sel. Jungfrau, des hl. Stephanus und anderer Märtyrer Gnaden zu verleihen; denn nachdem der Priester jene Heiligen erwähnt hat, fährt er fort zu beten: *Ideo enim illorum memoriam agimus, ut et ipsi ante sublimem thronum tuum stantes humilitatis ac paupertatis nostrae recordentur et una nobiscum offerant tibi tremendum et incruentum sacrificium.* Missale Hierosolym. pag. 146 ed. Jos. Al. Assemanus, Cod. liturg. l. 4. pars 2. An einer andern Stelle, pag. 186, wendet sich der Priester direct zur Mutter Gottes und betet: *Mater Domini nostri Jesu Christi, deprecare pro me Filium tuum unigenitum, qui ex te ortus est, ut dimissis peccatis et debitis meis suscipiat de manibus meis humilibus et peccatricibus hoc sacrificium, quod a vilitate mea super hoc altare offertur per intercessionem tuam, o mater sanctissima.* Ein ähnliches Zeugnis für die Anrufung der Heiligen finden wir in der Alexandrinischen Messordnung: *Memento Domine . . . praecipue vero sanctissimae, gloriosisssimae, immaculatae, benedictionibus cumulatae, Dominae nostrae Deiparae et semper Virginis Mariae . . . et omnis chori sanctorum, quorum precibus et intercessionibus etiam nostri miserere.* J. A. Assemanus l. 4. pars 4 Missale Alexandrinum s. Marci pag. 64. In ähnlichem Sinne drücken sich auch die alten Messordnungen des Abendlandes aus. Im Missale gothicum betet der Priester: *Tribue, quaesumus, per interventum ipsius* (s. Stephani) *ut viventes salutem defuncti requiem consequantur aeternam.* Migne 72, 230. Dasselbe bezeugen ferner die hl. Väter, der hl. Cyprian (ep. 57), Basilius (ep. 360), Hieronymus (ep. 108) u. a. m., die Acten der Concilien von Ephesus und Chalcedon. Dasselbe bestätigen endlich zahlreiche Inschriften, die in den römischen Katakomben entdeckt wurden. Auf den Grabsteinen findet man nämlich oft die Worte eingegraben: Bitte für mich! Bitte für deine Brüder! So hat die katholische Kirche zu allen Zeiten gelehrt, dass es — wenn auch zur Seligkeit nicht durchaus nothwendig — doch gut und nützlich sei, die Heiligen anzurufen. (Conc. Trid. sess. 25 De invocatione.)

St. Willehalm.

Auch Wolfram gibt ein offenes Bekenntnis in Betreff der Anrufung der Heiligen und macht den hl. Wilhelm zum Mittelpunkte der nach ihm benannten Dichtung 'Willehalm'. Nach Wilhelm Clarus (Herzog Wilhelm von Aquitanien, ein Großer der Welt, ein Heiliger der Kirche und ein Held der Sage und Dichtung, Münster 1865) war dieser Heilige um das Jahr 754 aus edlem Geschlechte geboren. Der Majordomus Pipin war mütterlicherseits sein Oheim. Um 788 ward Wilhelm Herzog von Aquitanien, und hatte als solcher das Reich vor den Einfällen der Saracenen zu schützen. Seine Kämpfe gegen diese machten ihn sehr berühmt bei seinen Zeitgenossen. Doch im Jahre 806 entsagte er der Welt und trat in ein Kloster, das er wenige Jahre zuvor gestiftet hatte. Seine tapfern Thaten zum Schutze der Christenheit, seine persönlichen Tugenden, seine Bußstrenge in den letzten Jahren seines Lebens machten ihn zum gefeierten Nationalhelden und Heiligen. Ihn ruft der Dichter an und fleht um seinen Schutz mit den Worten (Wh. 4, 3 ff.):

'du hâst und hetest werdekeit,
helfære, dô dîn kiusche erstreit
5 *mit diemuot vor der hœhsten hant*
daz si dir helfe tet erkant.
helfære, hilf in unde ouch mir,
die helfe wol getriuwent dir,
sît uns diu wâren mære
10 *sagent daz du fürste wære*
hien erde: als bist ouch dort.
dîn güete enpfâhe mîniu wort,
hêrre sanct Willehalm.
mîns sündehaften mundes galm
15 *dîn heilikeit an schrîet:*
sît daz du bist gefrîet
vor allen hellebanden,
so bevoget ouch mich vor schanden.

Dies sind die religiösen Anschauungen Wolframs von Eschenbach, soweit sie in seinen Werken niedergelegt sind. Nicht so sehr ihre Tiefe ist anzustaunen, wohl aber die Sicherheit und Bestimmtheit, mit der er sie darlegt. Denn was er bietet, ist eine Summe von Kenntnissen, wie sie damals nicht bloß der Cleriker, sondern auch der gebildete Laie besaß. Den theologischen Streitfragen aber, die seine Zeit so lebhaft bewegten, geht

er aus dem Wege. So enthält z. B. seine Anschauung von der Person Christi nichts Eigenthümliches und doch finden wir im 12. Jahrhundert keinen nennenswerten Theologen, der von den christologischen oder Abendmahl-Streitigkeiten unberührt geblieben wäre (Bach I, 296). Kurz, er folgt in seinen religiösen Anschauungen der herkömmlichen Schulmeinung. Nur in Betreff der 'neutralen Engel' wich er von ihr ab. Dies war aber eine ganz vereinzelte Anschauung. Ebensowenig huldigt er dem Volksaberglauben; nur in einer Hinsicht theilt er ihn, was den Einfluss der Sterne auf den Menschen anbelangt. Der Hauptsache nach aber stimmt er mit den Anschauungen der katholischen Kirche vollkommen überein. Nirgends tritt er in jenen bewussten Gegensatz zur Kirche, den San-Marte und verschiedene andere Gelehrte hervorkehren, die daher in Wolfram einen Vorläufer der Reformation, wenn nicht gar einen Waldenser erblicken. — Wolframs prägnante, oft dunkle Ausdrucksweise, die religiösen Kenntnisse, welche eine verständnisvolle Lectüre dieses Autors voraussetzt, das geringe Interesse hingegen, das unser Jahrhundert den religiösen Anschauungen überhaupt entgegenbringt, sind wohl Ursache, dass auch Wolfram zu jenen Schriftstellern gehört, die zwar sehr erhoben, deren Werke jedoch — abgesehen von den Fachgenossen — umsoweniger gelesen werden. Und doch sind es gerade sein sittlicher Ernst, sein fester Glaube, die Fülle tiefer Ideen, welche in seinen Werken, vor allem im ‚Parzival‘, niedergelegt sind, die mitwirken, ihn zu einem Classiker der altdeutschen Literatur zu machen.

Übersicht des Inhaltes.

GRAZER STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.
II. HEFT.

DIU VRÔNE BOTSCHAFT ZE DER CHRISTENHEIT.

UNTERSUCHUNGEN UND TEXT

VON

DR. ROBERT PRIEBSCH.



GRAZ.
K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG „STYRIA".
1895.



GRAZER STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.



GRAZ.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.

1895.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA", GRAZ.

FESTSCHRIFT

ZUM GEDÄCHTNISSE

DER

FEIERLICHEN ERÖFFNUNG

DES

SEMINARES FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

AN DER

K. K. KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ.

II. HEFT.

DIU

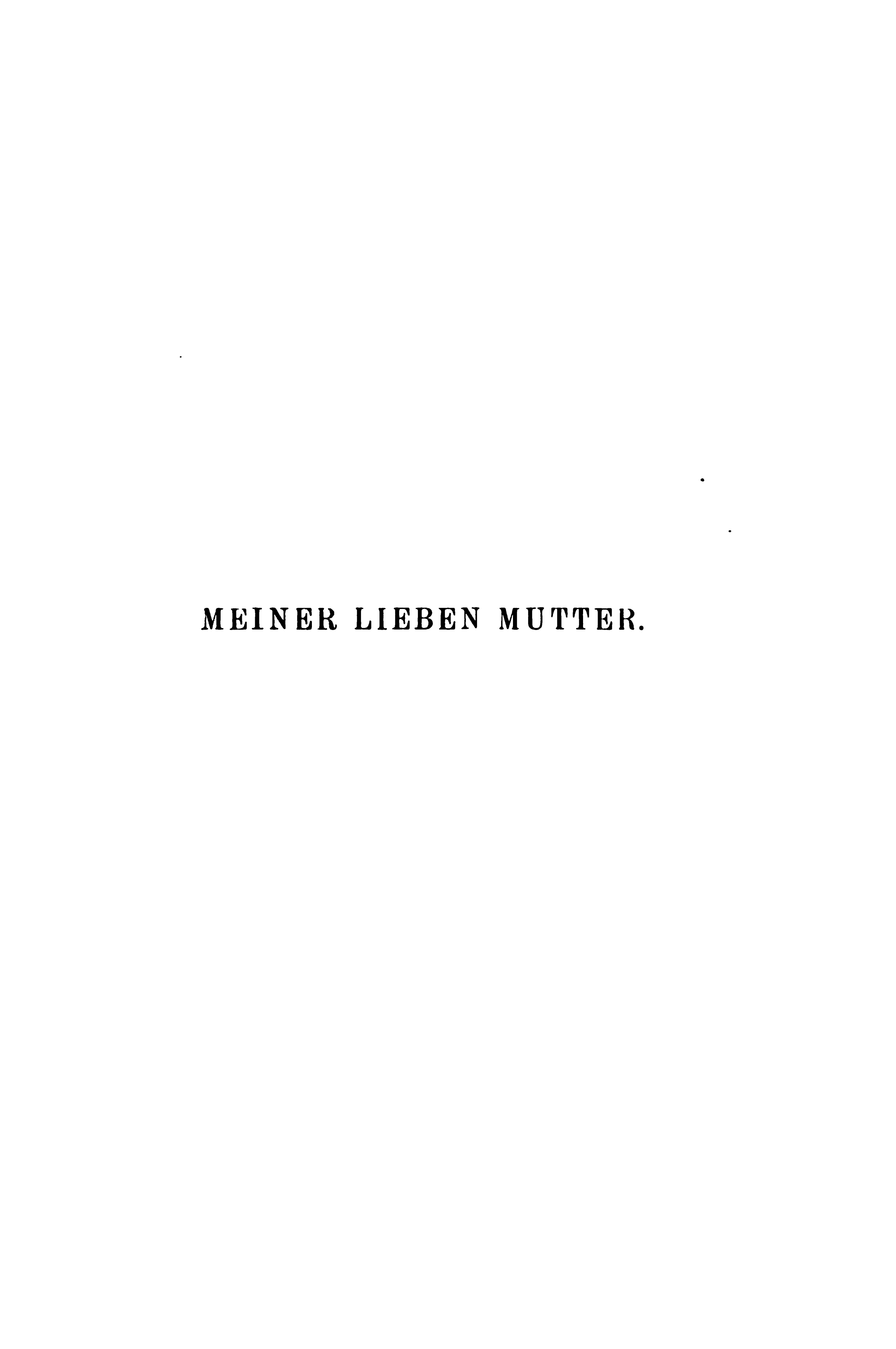
VRÔNE BOTSCHAFT

ZE DER CHRISTENHEIT.

UNTERSUCHUNGEN UND TEXT

VON

DR. ROBERT PRIEBSCH.



MEINER LIEBEN MUTTER.

VORWORT.

Wenn Moriz Haupt den ersten Abdruck der ‚vrônen botschaft‘ in den altd. Bl. II, 241—264 mit den Worten begleitet: ‘Ich habe diese Reimerei abdrucken lassen, weil sie bestätigen hilft, dass in Poesien der Geistlichen die Verwilderung des Versbaues dauerte, während die Metrik der Laien sich auf dem Grunde der alten Volkspoesie ausgebildet hatte’, so lässt dies kaum eine hohe Meinung von dem poetischen Werte des Gedichtes aufkommen; die folgenden Blätter möchten daher ein Wort der Rechtfertigung verdienen, umsomehr als wir uns werden gestehen müssen, dass Haupts lakonisches Urtheil keineswegs ganz der Berechtigung entbehrt. Diese Rechtfertigung nun scheint mir in dem Beweise zu liegen, dass die ‚vrône botschaft‘ nicht als sporadisches Erzeugnis eines durchaus unpoetisch veranlagten Kopfes zu betrachten ist, sondern dass sie mit all ihren Wurzeln auf dem Boden einer älteren Tradition steht, die andererseits wieder bei weitem jüngere Sprossen, als unser Gedicht ist, hervorgerufen hat. Ja mehr; auf Grund des mir bekannt gewordenen, hauptsächlich englischen Bibliotheken angehörigen Materials hätte sich wohl der gesammte historische Verlauf dieses fingierten Briefes Christi über die Sonntagsheiligung — von seinen frühesten (?) Anfängen im 6. Jh. bis zu den spätesten der Gegenwart angehörigen Ausläufern — zeichnen lassen; aber ich habe davon an dieser Stelle absehen zu müssen geglaubt und mich mit einer eingehenderen Besprechung jener Gruppe begnügt, deren einzelne Glieder in einem sehr nahen Verhältnisse zur ‚vrônen botschaft‘ stehen. Ausschlaggebend für diese Beschränkung war mir der Umstand, dass die Masse des in Frage kommenden Text-Materials eine allzu große Überschreitung des erlaubten Raumes nothwendig gemacht hätte. Dieser Gesichtspunkt leitete mich umso eher, als eine ernstliche Erkrankung mich zwang England zu verlassen, bevor noch alles handschriftliche Material benutzt worden war, sowie sie ein anhaltendes Arbeiten für Monate über-

haupt unmöglich machte. So mögen die folgenden Blätter lediglich als Vorarbeit betrachtet werden, der eine erschöpfende Darstellung baldthunlichst folgen soll. —

Noch liegt mir die Pflicht ob, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Regierungsrath Professor Dr. A. E. Schönbach, meinen wärmsten Dank abzustatten für das gütige Wohlwollen, womit er das Werden und den Abschluss dieser Arbeit verfolgte, und sich selbst der Mühe, die Correcturen zu lesen, unterzog; nicht minder gebührt ihm dieser Dank für die Förderung meiner geringen Kraft während meiner Studienzeit in Graz.

London, Krapina-Töplitz, im August 1894.

Robert Priebsch.

§ 1.

Überlieferung.

Lediglich in einer Hs. scheint das Gedicht uns erhalten zu sein. Es füllt die Blätter 178—188 des Pergament-Codex Nr. 1955 (R. 3347) 12°. 12., 13. Jh. der Wiener Hofbibliothek. Beschrieben ist das Ms. bei M. Denis, Codic. Mss. Theol. Bibl. Pal. Vindob. II, 3, col. 2199—2206; ferner bei Hoffmann v. Fallersleben, Verzeichnis der altd. Hss. d. k. k. Hofbibliothek zu Wien, S. 131 f., endlich Tabulae cod. manuscr. in Bibl. Palat. Vindob. I, p. 303 f. Wir begnügen uns hier mit einer kurzen Anführung der deutschen Stücke, die nebst der vrônen botschaft in der Hs. stehen.

Bl. 9b—10a Übersetzung einer Meditatio des hl. Anselmus v. Canterbury: *Also sol man den mschen vrage der iezu sterben wil*... Schluss: *Disiu wort vant man geschriben an einem hohen puoch. daz was des bischolfes von engeland.*

Bl. 10a Segen. Anfang: *Hivt vn̄ immer si ich gesegent. vn̄ min wirt und miniu chint.* Schluss: *Also stetige dv herre din gnade an uns. In omni benedictione spiritali. In nomine domini Amen. Ave Maria. Pater noster.*

Bl. 10b Prosagebet zu Maria. Anfang: *Ditze ist ein vil gvt gebet. von unser frowen*... Schluss: *No svone allen den zorn. vn̄ div vintschaft die wir mit unsern sunden vmbe dinen heiligen trvot svn verdient haben. Amen. Ave Maria. Pater noster.*

Endlich finden sich auf der zweiten Hälfte von Bl. 188b einige deutsche (nicht abgesetzte) Verse, deren Schrift freilich arg verrieben ist. Sie ergeben folgendes Reimgebet zur Jungfrau Maria:

... genade iwer hohen werdecheit
si iv frowe min geseit.
die vreislichen arbeit,
die min herze ie do treit,
die lat [iv] frowe wesen leit
vmbe de (?) werde barmecheit

Bemerkung: Um den Satz zu erleichtern, wurden die Vocale neben die Buchstaben gestellt, über denen sie sich in der Handschrift befinden.

1

durch iwers leibes (?) sælicheit,
sit ich mines muotes friheit
in (?) iwer ei(?)genschaft han geleit
uñ ne ich ir bin bereit
mit dienste gen iwer werdecheit.

Wir verweilen nur noch etwas länger bei jenem Theile der Hs., welcher die *vrône botschaft* enthält.

Es ist eine Lage von 12 Bll., deren erstes aber wohl von Anfang an gefehlt hat. Die Bll. 178—182 zeigen am linken oberen Rande einen Einriss, der die Verstümmelung einzelner Textworte zur Folge hat.[1]) Auf Bl. 183 und 188 ist das Pergament an je einer Stelle durchlöchert; doch muss diese Verletzung älter sein als die Schrift, die dadurch keine Beschädigung erfährt. Sie gehört durchweg einer Hand aus der ersten Hälfte oder Mitte des 13. Jh. an und ist im ganzen wohlerhalten und leicht lesbar; nur auf der ersten und letzten Seite hat sie stark gelitten, was darauf hin zu deuten scheint, dass die *vrône botschaft* ursprünglich ein Pergamentheftchen für sich bildete. Jede Seite enthält 28 Zeilen (ausgeschlossen 188[b], mit dessen erstem Drittel das Gedicht endet), die Verse sind nicht abgesetzt, doch bezeichnet ein Punkt das Ende eines jeden. Initialen und Überschriften sind roth, rothdurchstrichene Buchstaben erscheinen häufig, aber ohne dass in ihrer Setzung eine sichtbare Regel befolgt wäre.

Dass die vrône botschaft durch Haupt in den altd. Bll. abgedruckt wurde, haben wir schon im Vorworte erwähnt. Die nicht unerheblichen Ergebnisse einer neuen Collation der Hs. gegenüber diesem Abdrucke finden sich unter dem Texte. (H = Haupt.) Der Anfang des Gedichtes, aber erst von V. 42 an, steht auch bei Graff, Diutisca III, 191.

§ 2.

Heimat der Dichtung.

Offenbare Schreibfehler, Auslassungen einzelner Verse etc. beweisen, dass die Wiener Hs. des Gedichtes nicht den Wert eines Originales hat, sondern nur eine Copie ist. Jedoch wird sich uns bald ergeben, dass Dichter und Schreiber demselben Sprachstamme angehören. Freilich wirkt dieser Umstand nur

[1]) V. 5 *zun[ge]n*, 44 *gr[o]zer*, 86 *groz[ze]*, 88 *[an]c*, 134 *m[a]chet*, 135 *muost[et]*, 170 *ande[r]em*, 210 *niem[en]*.

verwirrend, da es aus diesem Grunde oft schwer, ja manchesmal unmöglich sein wird, mit genügender Sicherheit zu entscheiden, ob wir vor einer sprachlichen Eigenthümlichkeit des einen oder andern stehen. Eine getrennte Behandlung in Bezug auf Laut- und Formengebung scheint sich daher nicht zu empfehlen. Immer aber wird festzuhalten sein, dass wir am ehesten in den Reimen das Eigenthum des Verfassers erkennen und von hier aus manche Kriterien für seine Lautgebung gewinnen werden.

A. Lautlehre.

1. Vocale.

a) Kurze Vocale.

mhd. ă = a; zu ĕ geschwächt in *niemen* 112. 138 etc. *denne* 369. 487 etc. *dennoch* 824. Weinhold, bair. Gr. § 13.

zu â gelängt, wie häufige Reimbindungen beweisen; vgl. § 3.

mhd. ĕ. α) Umlaut von ă, durchgeführt, doch umlauthindernd wirkt die Consonanten-Verbindung *ht*; daher *geslahte* 185. 189. 513. 520. *mahte* (conj. praet.) 662; er fehlt außerdem in *vravenlichen* 869 (vgl. P B B IV, 555) und *allichen*. In *gewalt: gezalt* 388 ist dagegen Rückumlaut anzunehmen (Q. u. F. 44, S. 4). Durch folgenden dumpfen i-Laut (iu) hervorgerufen erscheint der Umlaut in *endriu* 215 und *elliu* 354. 584. 678.

β) zu i; durchweg in *iz* (*ez* nur 392) bair. Gr. § 360. Schwanken zwischen e und i im nom. agentis auf -ilan *himil* 108. 437, aber *-el* 43. 84.

mhd. ŏ = o; zu ō, wofür sich ein beweisender Reim findet, s. unter § 3; zu ă Reim, *éwarte: vorhten* 574 bair. Gr. § 6.

mhd. ŭ = u; zu o (aus fremdem u) in *copher: ophfer* 338 bair. Gr. § 21. Nur Schreibfehler in *verruluochet* 433.

mhd. ü = u; kein Reim spricht für das Eintreten des Umlautes, aber auch keiner dagegen. bair. Gr. § 29.

b) Lange Vocale.

mhd. â = a.

mhd. æ = a; d. h. der Umlaut hat noch kein eigenes Zeichen in der Schrift gefunden; aber auf Grund des Reimes *marterare: kére* 287 (s. auch unter § 3) werden wir annehmen müssen, dass er dem Autor schon geläufig ist. Als Stütze dafür kann es gelten,

wenn kein einziger Reim für das Gegentheil spricht. *state: rate* 85. *iare: offenbare* (adv.) 805 beweisen natürlich nichts.

mhd. ê = e, 6 ê in *ė* (Gesetz) und *ė* (eher).

mhd. î = î und i; zu û unter Einfluss von w in *chût* 59, bair. Gr. § 61. Über Contractionen von ige, ihe: î s. unter Formenlehre.

mhd. œ = o; die Reime beweisen nichts. Noch im 13. Jh. ist der Widerstand gegen diesen Umlaut beträchtlich. s. mhd. Gr. § 111, bair. § 54 und 57.

c) Diphthonge.

mhd. ei = ei; 1 e in *ener* 617 (doch *einer* 261) ist dem Schreiber entschlüpft. bair. Gr. § 45.

Über *ei* als Contractions-Product vgl. Formenlehre.

mhd. ie = ie; 1 î in *betrîget* 547 wird auf Rechnung des Schreibers fallen.

mhd. iu = iu; 4 û, 5 u, doch kein beweisender Reim für diese aus bair. Hss. des 12. und 13. Jh. oft belegte Verengung. bair. Gr. § 60.

Zerdehnung vor r zu iw: iuw in *viwer* 236, *viuwer* 267, dagegen im Reime *viure : gehiure* 719. mhd. Gr. § 129.

mhd. ou = ou; 1 uo *geruowen : beschouwen* 79; 1 ouv *gerouv* 175, beides nur rein graphische Erscheinungen.

mhd. öu = ou; nur zweimal eu im Versinnern in *heuschricke* 585. 791; da aber im ganzen Dkm. keine Spur von der Bezeichnung dieses Umlautes vorkommt, zudem im selben Worte -ou auftritt (100), so werden wir nicht zweifeln, jene Ausnahme dem Schreiber zuzuweisen.

mhd. üe = uo; freilich ohne dass sich ein für das Nichteintreten des Umlautes beweisender Reim vorfände. bair. Gr. § 109. Das einmalige ue in *behuetet* 77 fällt sicher in dieselbe Kategorie wie die eben erwähnten eu.

2. Consonantismus.

a) Dentalreihe.

mhd. d = d; 2 t in *tusker* 5, *betuticheit* 647 (doch immer *be-duten*); beide Fälle mögen Eigenthum des Schreibers sein, wenn auch im ersteren Worte diese Vertauschung im 12. und 13. Jh. häufig ist. bair. Gr. § 140.

mhd. t = t; doch Erweichung zu d im Inlaute nach Liquiden (n, l); beweisender Reim ist *lande : sande* 831; **bair. Gr. § 141;**

aber der Schreiber bringt Inconsequenz in diesen Gebrauch: immer *sunde,* aber *sunte* 624, *suntigiu* 16. 27, *suntaren* 373; immer *wolde, solde,* aber *solten* 395. 563 etc.

Ausgefallen ist t in *tusker* 5 und *erpibe* 789; doch *ertpibe* 99. 785; also ist 789 Schreibfehler anzunehmen.

Verdopplung im Inlaute für mhd. t in *littet* 94, *gevatteren* 172. 225, *bitte* 346, *ungewitter* 679. 841, bair. Gr. § 141, s. auch Z. f. d. A. 20, 139 ff. th erscheint regelmäßig in dem Worte *thrôn* 465. 472. 714, bair. Gr. § 144.

mhd. z = z; 3 s im Auslaute: *das* 90, *romsches* 513, *muos* 794 (doch l. muoste) bair. Gr. § 153; häufig Doppelschreibung nach langem Vocal oder Diphthong *muozze* 40; *muozzet* 88. 579, *vuozzen: buozzen* 175, *wizze* (= wîze): *vlize* 454 etc. Diese Vorliebe für Verdoppelung können wir noch bei einem dritten Consonanten beobachten, nämlich bei mhd. n = nn in *lebennes* 768, *truchenne* 827. 833, beidemale also nach Kürze. Wir werden kaum im Unrechte sein, wenn wir für die Gesammtheit der Fälle den Schreiber verantwortlich machen, obwohl -zz- die grammatisch richtige Schreibung ist.

b) Labialreihe.

mhd. b im Anlaute = b; 4 p in *ert-pibe* 99. 785. 789 und *als palde* 450, worin vielleicht Spuren des Notker'schen Canons zu erblicken sind: mhd. Gr. § 155, bair. § 121; hieher gehört auch *predigen* 396 im Satzanlaut, sonst b-.

Im Inlaute = b; 9 v (b^h) in den Wörtern *aver, hevet, kevere* bair. Gr. § 134.

Im Auslaute ist mhd. b im allgemeinen tonlos geworden; nur hat vocalischer Anlaut des nächsten Wortes auch d (*gab den* 191. 559) ‚die Media öfters vor dem Verstummen geschützt', mhd. Gr. § 160; in den S. Lambr. Brev. (Zs. 20) 15^b *lob, lib* 60^b 64^b *gab.* (Fälle, wie *hab teil* 719. *umb die* 566 sind natürlich nicht hieher zu rechnen.)

mhd. p in später eingebürgerten Fremdwörtern = p, z. b. *pater, patriarch, peter,* dagegen in früh entlehnten Wörtern = b, z. b. *briester* (sechsmal), *bredigen*; bair. Gr. § 124.

Für mhd. ph erscheint einmal die Schreibung phf in *ophfer* 337.

c) Gutturalreihe.

mhd. g zeigt nichts Auffallendes. Im Auslaute ist es vor vocal. Anlaute des nächsten Wortes einmal stehen geblieben; *magiz* 13, bair. Gr. § 174.

mhd. k erscheint an allen Stellen des Wortes als: ch. Ob dies im vollen Umfange auch für das Original gilt, wird sich mit Sicherheit nicht entscheiden lassen, da jeder beweisende Reim fehlt. Hervorzuheben ist, dass einigemale im Auslaute c (= g) sich findet, so *tac: slach* 517, *mac: tach* 361. 655 und im Inlaute zwischen Vocalen neben überwiegendem -ch- *dicke: hevschricke* 790, *hevschrike* 585, *trucken* 269 auftritt. Dagegen ist die Erscheinung, wie sie in unserem Denkmale vorliegt, geeignet, Baiern als Heimat des Schreibers anzusetzen; bair. Gr. § 179.

mhd. ch = ch; 1 c in *sprac: geschach* 754 wird als Schreibfehler anzusehen sein; andererseits mögen die älteren Schreibungen -hc in *ihc* 152, -h in *ih* 103. 130. 340, *noh* 202 aus dem Originale stammen.

mhd. h zu ch 1. vor t; der Reim *gedâhten: machten* 829 scheint dafür zu sprechen, dass diese Schärfung dem Dichter geläufig war. In der Schreibung herrscht übrigens keine Consequenz, ja 574 steht *vorchten,* wo die Reimbindung im Gegentheile Verhauchung des h-Lautes fordert.

2. im Auslaute. Reime: *geschach: sprach* 436.: *ungemach* 780. *sprach: verjach* 851.

Die Präposition *durch* erscheint nebeneinander in drei Formen, *durh: durch: dur.*

Für Verhauchung des h vor t zeugt umgekehrt der Reim *ëwarte: vorhten* 274[1]), bair. Gr. § 194; dazu worte: vorhte MSD[3] 179, 85[2]), und in den Lambr. Brev. 237[a] 237[b] chnete = chnehte. Dagegen handelt es sich in *geschit: niht* 501 augenscheinlich nur um einen Schreibfehler. Prothetisch findet sich h einmal in *hören* 114; bair.Gr. § 190, abgefallen ist es im Anlaut bei *eren* = hêren 457.

mhd. j; dafür einmal g in *geht* 190.

B. Formenlehre.

a) Declination der Substantiva.

1. Apokope des -e.

Bemerkenswert sind: nom. sgl. fem. *donerstrâl: schal* 49; bair. Gr. § 340.

Dat. sgl. masc. *got: gebot* 765, *ebenchrist: ist* 334, *schîn: mîn* 284. 407. 461 etc., im Versinnern *arm* 283. 407. 595. 636 (*arme* 207),

[1]) doch s. S. 11, anm.

[2]) doch s. ebd. II, S. 272 (consonant. ungenauer Reim).

wo der Vers durchgehends die volle Form verlangt; *zorn* 333; bair. Gr. § 338.

Dat. sgl. neutr. *geriht: niht* 33. 317, im Versinnern *viwer* 236 (*l. viure ge-*) bair. Gr. § 342. Auf Grund obiger Reime setze ich auch *unreht: kneht* 9 gegen die hs. ein.

Acc. sgl. fem. der Reim *tet: bet* 197 beweist nichts.

Nom. pl. masc. *ëwart: gart* 392 *: vervart* 503; im Versinnern *ëwart* (Voc.) 522, bair. Gr. § 339, auch Anegenge 29, 33 reht: kneht (acc. pl.).

Acc. pl. fem. *zît: lît* 211. 686, mhd. Gr. § 452.

Gen. pl. masc. *verlorn*: *dorn* (spinarum)[1] 519.

Gen. pl. neutr. *gebot* 751 im Versinnern, wo aber die volle Form geschrieben werden muss.

2. Synkope.

Wenn unsere hs. 114 *torn: horn* [-tôren (dat. pl.) : ôren] überliefert, so werden wir darin nicht mehr als eine Schreibereigenthümlichkeit zu erblicken haben, da nur unter der Annahme klingender Reime das Verspaar eine metrisch befriedigende Gestalt erhält.

3. Den in 1 und 2 besprochenen Erscheinungen gegenüber muss das Festhalten des Flexions-e- nach Liquida in Fällen, wie *nateren* 100, *verboseren* 102, *regenes* 123, *gevatteren* 172, *lebenes* 218, *engelen* 250, *briesteres* 336, *morgenes* 729, *osteren* 786 etc. — immer im Versinnern — auffallen. Indessen haben wir darin wohl nur ein älteres, aus der Vorlage stammendes Schriftbild zu erblicken, dem, wie die Reime beweisen, der lebendige Dialect des Dichters nicht mehr gerecht wurde; nicht etwa ein Charakteristicon eines md. Schreibers.

4. Anhängung eines unechten -e.

unrehte: knehte 9. (acc. sgl.) haben wir schon oben (Apokope) erledigt. Die Hs. schreibt ferner: *ge(r)hôrte: worte* 448. Durch eine leichte Correctur lässt sich auch dieser Fall beseitigen. Wir lesen 449: *Do der patriarcha hete gehôrt: . . . wort.*

5. Declinations-Übergänge.

Das schwache masc. *kevere* flectiert stark im acc. pl. *chever(e)* 99, ebenso *herze* 36 und *vippere* 186 (gen. pl. neben *vipperen* 521). Umgekehrt erscheint von *vorhte* im gen. sgl. die sw. Form *vorhten* 355, mhd. Gr. § 461; von *tavel* der sw. dat. sgl. *tauelen* 435 (doch *tavel* 63).

---

[1]) nicht *geslahte der tôren,* woran man vielleicht zunächst denkt.

b) Comparation der Adjectiva.

Im Superlativ erscheint fünfmal das alte Steigerungssuffix -ist: *iungist* 399; *oberist* 206. 282. 472. 714; bair. Gr. § 246.

c) Adverbien.

Die Apokope des -e ist gesichert durch den Reim *schier: tier* 216. 253. 609.

d) Pronomen.

Wenig Bemerkenswertes. Neben dem regelmäßigen acc. pl. n. *diu* steht zweimal *die* 443. 449, einmal *di*, bair. Gr. § 364; die Form *iu* des dat. pl. greift mehrmals in den acc. über, z. B. 93. 175. 217. 238. 318 etc. mhd. Gr. § 474.

mîn erscheint richtig (Versmaß!) unflectiert im acc. sgl. fem. 420, im acc. pl. n. 441; dies gibt uns das Recht zur Erreichung desselben Zweckes so gegen die Hs. zu schreiben, auch für den acc. sgl. masc.

e) Conjugation.

1. Apokope.

Fälle, wie *het ich* 126, *mach ir* 217 etc. zählen natürlich nicht mit; schon eher der Reim: *vervar* (3. sgl. conj. praes.): *gar* 478, bair. Gr. § 286; im Versinnern: *hab teil* 719, bair. Gr. § 320. *ich machet daz* 134, bair. Gr. § 313. Schwerer ist der Abwurf der ganzen Endung bei Stämmen auf -d oder -t. Für die Ursprünglichkeit zeugt der Reim: *behuot* (2. pl. ind. praes.): *muot* 91. Im Versinnern: *maht* (mugen) 80, *behielt* (2. pl. ind. praet.) 565; bair. Gr. § 313, mhd. 375.

Über die Erscheinung der Apokope bei Verbal- und Substantivformen in Dichtungen aus dem Ende des 12. Jh. überhaupt vgl. die Zusammenstellungen in DHB I, XLVI f. und MSD[3] II, 271 f. Hier sei noch auf die apokopierten Dat. des Gerundivs aufmerksam gemacht, die außer im Versinnern durch die Reime *ze minnen: sinnen* (dat. pl.) 81, *ze behalten: walten* 863 belegt sind.

Endlich findet sich einmal — *dienen* 574 —, wo die Annahme eines conjunctivischen Verhältnisses Schwierigkeit macht, Abfall des auslautenden Consonanten (-t) in der 3. pl. ind. praes. In ihrer Vereinzelung wird die Erscheinung nur dem Schreiber zuzurechnen sein. Parallelen aus dem 13. Jh. für Baiern gibt es genug; vgl. z. b. W. Sitzb. 94, S. 187—232; *haben* 191, 3, *versterben* 194, 18, *bewellen* 209, 1.

2. Synkope.

hôrn (3. pl. conj. praes.) 549, wo es das Metrum verlangt, in unserem Falle (vgl. § 4) kein stricter Beweis.

3. Einzelne Verba.

haben; nur die zusammengezogene Form erscheint in der 1. und 3. sgl. ind. praes. *hân, hât* durch den Reim gesichert; im plur. hingegen nur volle Formen, so: 2. pl. *habet* (habt) 3. *habent*.

Inf.: *haben* 68.

Praet. durchgängig *hete*, aber immer nur im Versinnern.

Con. praet. = Indic

gân und stân.

-â- und -ê-Formen gehen nebeneinander.

3. sgl. *begât: rât* 421; *gât: tât* 430: *lât* 737, aber *gêt: stêt* 415.

2. pl. imp. *verstât: hât* 513, doch *verstêt* 456.

Conj. praes. *gestê: mê* 329, *begê: ê* 345, bair. Gr. § 274

Inf.: *ergân: getân* 13, *verstân: hân* 411, *stân: man* 323 etc. im Versinnern *verstên* 355, part. pf. pass. *gegân* 858.

emphangen; neben der vollen erscheint auch die contrahierte Form *emphâhen* (inf.) 343, *emphâhent: gâhent* 394.

lâzen. 3 sgl. *lât: hât* 385, *enlât: stat* 534. praet. *lie: gie* 861, conj. *lieze* 178.

quëmen, durchweg Formen mit anlautendem ch- 3. sgl. *chumet* 25. 336 etc. 2. pl. *chomt* 318. 533, 3. sgl. conj. *chome* 345. 424 etc. praet. *chom* 43. 437 etc. 3. pl. *erchômen* 52, bair. Gr. § 189.

Praeteritopraesentia.

suln; im Anlaute zehnmal *sch-*, bair. Gr. § 327; mag im Originale durchgeführt gewesen sein.

mugen; im praet. nur die Form *mahte*, die auch für den conj. gebraucht ist (662), bair. Gr. § 326.

Verbum substantivum.

Als Form der Wurzel bhû findet sich die 2. pl. ind. (en)-*birt: wirt* 169, bair. Gr. § 298, mhd. § 363, die Wurzel was ergibt neben dem inf. *wesen* 497 auch die 3. sgl. conj. praes. *wese* 2, bair. Gr. § 299.

Contrahierte Formen einzelner Verba.

lît: hôchgezît 201. 212. 297 etc.

vertreit: leit 272, *seite: beite* 859; *gît: hochgezît* 381. 418 etc.

Alter Flexionsvocal -ô- beim sw. Verb. nur einmal in *verwandelôte* 877.

Wie die an allen Stellen des Wortes durchgeführte Ver-

schiebung des mhd. k: ch für die bairische Heimat des Schreibers, so spricht der aus obiger Zusammenstellung gewonnene Gesammteindruck für Localisierung der Dichtung auf demselben Sprachgebiete. Herausgehoben sei nur ein Moment, die zum Theile schweren, durch Reime gesicherten Apokopen (§ 2, a 1, e 1). Gerade sie lassen sich zu einer, wenn auch nur einseitigen Altersbestimmung der vr. b. heranziehen. Ihrem verhältnismäßig häufigen Auftreten zufolge kann das Gedicht nicht wohl vor dem Ausgange des 12. Jh. abgefasst worden sein. Dazu stimmt die anzusetzende Durchführung des Umlautes von â. Andererseits werden wir über jenen terminus a quo nicht weit hinausgehen dürfen. Sicher nicht, wenn sich die in § 3, S. 18 gegebene Erklärung der Reimpaare 563 f. 573 f. aufrechterhalten lässt, aber auch abgesehen davon, scheint das der Dichtung eigenthümliche Metrum stark auf die Begrenzung hinzuweisen, in der Lautgebung freilich etwa nur der Mangel einer Umlautsbezeichnung durch die Schrift (ĕ : ä natürlich ausgeschlossen) und einzelne alterthümliche Schreibungen, die oben notiert wurden. Die Grenzscheide des 12. und 13. Jh. möchte ich demnach als die Entstehungszeit der vrônen botschaft ansehen.

§ 3.

Reimtechnik.

Wir geben zunächst eine Zusammenstellung der unreinen Reime unserer Dichtung.

A. Stumpfe Reime.

a ă : â 1. vor n. *man : begân* 187, *an : undertân* 217. *man : verstân* 323 *: stân* 849 *: gegân* 857.

2. vor l *schal : donerstrâl* 49.

3. vor ht *naht : brâht* 245.

4. vor t *stat : enlât* 533; bair. Gr. § 36.

e ë : e *gebëte : stete* 231; bair. Gr. § 12; s. PBB XI, S. 497.

ë : ê vor r *gewërt : bekêrt* 745; bair. Gr. § 48 a, doch PBB a. a. O.; wenn Längung eintritt, wird das e fast durchgehend geschlossen.

i i : ie, dafür nur *niht : lieht* 47. 615, die keinesfalls streng beweisend sind.

o ŏ : ô; *gehôrt : wort* 448 (vgl. § 2, a 4).

B. Klingende Reime.

a ă : â 1. vor h *erslahe : vervâhe* 261. 617 (aber l. erslâ : vervâ).
2. vor ht *mahten : gedâhten* 829.
3. vor g *suntage : wâge* 374. 2 u. 3 beweisen also bereits das Vordringen der Längung in den Stamm mehrsilbiger Worte.
ă : ŏ *êwarte : vorhten* (varten) 573 s. § 2.
e ë : e, nach Weinhold, bair. Gr. § 12 in *welle : helle*, aber P B B a. a. O. 495.
ë : ê *hêrre : gewërre* 59, doch wir werden sicher schon Kürzung des Vocales in dem ersten Worte anzunehmen haben.
ê : æ vor r *marterare : chêre* 287, bair. Gr. § 43; wäre diese Reimbindung vor anderen Consonanten nachweisbar, so würde darin ein Kennzeichen md. Heimat zu suchen sein; so spricht sie eher dagegen.

Einigermaßen Schwierigkeit macht das Reimpaar 563 f. Die Hs. liest:

diu iuch solten wisen
ze dem êwigen leben.

Haupt a. a. O. schlägt als Besserung vor *wisunge geben : leben*. Das setzt wohl voraus, dass der Schreiber über die Worte hinweglesend, das synonyme, einfache Verb. niederschrieb, ohne auf die Reimbildung zu achten; bei der durchaus zu beobachtenden, conservativen Haltung desselben gegenüber den Reimen eine umso bedenklichere Annahme, als die erschlossene Bindung ihm ganz geläufig gewesen sein muss. Eher möchte man ihm die Änderung in *leben* zutrauen, wenn in seiner Vorlage *wisen : *libe* (s. Wtb. I, 1003. 40, wo Belege gegeben sind) gestanden hätte; doch würde damit ein in unserem Dkm. sonst nicht belegter[1]) Reimtypus (consonant. sehr ungenau) geschaffen.

Angeschlossen mögen die Fälle von übertretendem -n des einen Reimwortes werden. *zungen : barmunge* 5, *tugenden* (aber A virtutem!) *: tugende* 458, *êwarte : vorhten* 573; dagegen besser *unrehten : unrehten* 543; 55 wird an *erde : unwerde*, dessen starke Form sich genügend belegen lässt, festzuhalten sein. Überschüssiges -r in *mêr : ê* 390 ist übereinstimmend mit 492. 550 in *mê : ê* zu bessern.

Die Zahl der unreinen Reime der vrônen botschaft ist nicht

[1]) oder fällt 573 *ewarte : vorhten* doch in diese Kategorie? Die beiden Reimpaare böten dann eine gute Stütze dafür, dass das Gedicht nicht über 1200 hinaufzurücken wäre.

groß, weder absolut, noch relativ, d. h. gemessen mit jenem Maßstabe, der aus der Beobachtung der Reimtechnik einzelner bair.-österreich. geistlichen Dichtungen des 12. Jh. (z. b. der Gedichte Heinr. v. Melk, der Litanei, des Anegenge etc.) gewonnen wurde. Dem entspricht einerseits, was wir (§ 2 Schluss) bezüglich der angeführten Datierung des Gedichtes gefunden zu haben glauben, andererseits aber dürfen wir auch nicht übersehen, wie dem Verfasser fast durchwegs nur traditionell bequeme Reime gelingen, sein Reimschatz also ein äußerst mäßiger ist, und wie zudem noch dieselben Reimbindungen immer und immer wiederkehren. Wir finden nicht weniger als siebzehnmal *tach: mach,* aehtmal *slach,* siebenmal *niht: geschiht,* ebenso oft *gebot: got,* je sechsmal *erde: unwerde, riche: ewechliche,* fünfmal *tage: chlage* u. a. Thatsächlich sind wenige Reime vorhanden, die sich nicht zum mindesten einmal wiederholen würden, und das in einem Gedichte von nicht ganz 900 Zeilen!

Wir schließen diesen Paragraph mit wenigen Worten über die rührenden Reime, die sich der Dichter in mäßiger Weise gestattet. Sie sind hervorgerufen 1. durch Congruenz des zweiten Compositionstheiles. *a)* -heit. *Christenheit: lâzheit* 488 *: wârheit* 219. 545 *: gotheit* 179. *b)* lichen. *gemeinechlichen: allichen* 167, *wârlichen: genendechlichen* 293. 2. *tæte* (verbum) *: misse-tæte* (subst.) 149. 237. 3. schwer, 2 adject. *unrehte: unrehte* 543.

§ 4.

Versbau.

Damit sind wir bei der heikelsten Frage der vorliegenden Untersuchung angelangt. Stehen wir doch auf einem Boden, der zwar schon des öfteren durchpflügt ward, noch immer aber keinen unbestritten und unbestreitbar sicheren Ertrag geliefert hat. Die *vrône botschaft* ist in Bezug auf den Bau ihrer Verse ein echtes, wenn auch spätes Kind der ‚Übergangsperiode'. Längst hat der Name ‚Reimprosa' für Verse, wie sie uns hier zum Theile entgegentreten werden, seinen Klang verloren; die hauptsächlich durch Roediger[1]) vertretene Theorie sie als rhythmische Zeilen zu lesen mit dem einzigen Unterschiede, dass die Zahl ihrer Hebungen über das normale Maß hinausgreife,

[1]) Zeitschrift XIX, 288—311.

ist in Arbeiten jüngster Zeit[1]) angefochten worden, und in ihnen macht sich übereinstimmend die Ansicht geltend, das Princip der Vierhebigkeit sei auch bei Versen dieser Art gewahrt, aufzugeben sei dagegen das von der nothwendigen Einsilbigkeit der Senkung, das sich übrigens ja auch in mhd. Gedichten von ausgeprägt kunstmäßiger Gattung nicht streng durchführen lasse. Wie wir uns diesen divergierenden Ansichten auch gegenüber stellen, so viel wird auf alle Fälle klar sein, dass nicht von vornherein alle Dichtungen mit solchen eingestreuten Zeilen in einen Topf zu werfen sein werden, sondern zuvörderst sorgfältig untersucht werden muss, was und wieviel wir aus der Beobachtung des Dialectes, der Abfassungszeit und nicht zum wenigsten aus der Lebenstellung und Kunstfertigkeit des Dichters für die Kritik des Metrums gewinnen können. Im vorliegenden Falle dürfen wir uns um so eher daraus einigen Erfolg versprechen, als unser Denkmal, wie wir bereits wissen, in Baiern und zu einer Zeit abgefasst ward, da der Dialect dieser Gegend schon zu starken Syn- und Apokopen neigte; Beweise bieten die Reime unseres Gedichtes genug. Der einschlägige Theil der Rödigerschen Arbeit behält also für die folgende Darstellung maßgebenden Wert, wenn ich mich auch nicht entschließen konnte, überall seinen Ausführungen zu folgen.

Vorausgeschickt sei das wenige, was sich bei der Lectüre des Stückes als Zuthat, willkürliche Umstellung etc. durch den Schreiber aufdrängt und im Texte[2]) kenntlich zu machen sein wird.

V. 42 streiche: *der materie;* 98 str. das 2. *uber;* 105. 111. 137. 161. 276 etc. *vil* (vgl. Hs. V. 75. 295. 360); 117 str. *hân;* 143. 760 str. *den;* 154 str. *vn̄* (vgl. V. 85); 167 str. das 2. *darumbe;* 170 str. *iwer;* 190 str. *nu;* 248 l. *iu anders;* 278 l. *gebot iu;* 353 str. *ir;* 432 l. *und dâ;* 489 str. *auc;* 506 str. *nu;* 535 l. *sêlen dâ;* 562. 688 l. *gebot iu;* 592 l. *gebot iuch;* 709 str. das 2. *der;* 738 l. *sich dâ;* 761 str. *auc;* 837 l. *heiden daz;* 876 str. *ouch;* endlich fühlt man sich versucht V. 756 zu lesen: *lât iuwern ungelouben sîn.*

Wie weit darf man sonst der Überlieferung nachzuhelfen suchen?

Zahlreiche Beispiele für die Synkope des Präfix ge- ge-

[1]) A. Heusler, Z. Gesch. d. altdeutschen Verskunst (Germ. Abhdlg. v. Weinhold 8) Breslau 1891, bes. § 56—90, und Paul, Grundriss II a, bes. S 921—923.

[2]) in den Noten oder durch [ ].

währt die Hs. selbst vor den Cons. l, n und w; ich vermehre ihre Zahl aus den V. 74. 142. 190. 331. 434; 294. 362. 372. 586. 882. 801 (?), und dehne sie weiterhin auch auf die Stellung vor den Consonanten m, r, v, s[1]) aus: 167. 365. 497; 164. 250. 317; 172. 225; 45. 72. 189. 364. 384. 426. 435. 513. 514. 518. 520. 576. 783. 800. 812. (dagegen 154 besser *eweclîche gestênt*). Fraglich, ob 212 das einsilbige *burt* anzusetzen ist.

be; in der Hs. findet sich kein Beispiel für Synkope, doch liegt es nahe vor h in den V. 199. 413. 591. 687, vor n in 248 davon Gebrauch zu machen.

ver; Hs. *vlorn* 476, darnach so 519.

Ferner lese ich *dechein* V. 165. 864; häufiger die verkürzte Form *iur* des Pron. poss.

Synkope eines Endsilbe-e vor voc. Anlaute des nächsten Wortes kann nicht verwundern und wird auch genügend durch die Hs. selbst belegt. Beispiele für die Gesammtheit sind: 70 *ubergiengt ir,* 93 *heidn ûf;* 168 *nostr allichen;* 169 *bruodr ir;* 196 *silbr und* etc. etc. Leicht auch vor consonant. Anlaute des nächsten Wortes in 331. 334. 708. Schwerere Synkopen habe ich angenommen: 9 *bechêrtn;* 302 *volln sîn;* 335. 355 *sînr;* 395 *soldn;* 551 *gesitznt;* 639 *muotr;* 670 *selbn;* 674 *guots* (oder dreisilb. Auftakt?); 775 *tiufl;* 795 *jârs;* 844 *rastn;* 865 *samztags;* 866 *suntags;* vergleiche dazu denselben Punkt in § 2 Formenlehre.

Zweimal 206. 282 verlangt der V. *ober(i)st.*

Apokope: *und, unde* selbstverständlich; *umb* (Hs. 566) neben *umbe;* ebenso *wan(d)* neben *wande, ân* (Hs. 134. 321; dagegen 233. 316 *âne* einzusetzen) neben *âne; al* öfters unflectiert anzunehmen; 364 (oder *alle die*) 548. 796. 827. 831. Hieher auch die Kürzung der Poss. pron. *mîn, sîn* für *mîne, sîne* etc; in der Hs. richtig für den acc. sgl. fem.: 263. 420; für den acc. n. pl. 441. Die V. 209. 251. 290. 577. 603 werden geglättet, wenn man diese Kürzung auf den acc. sgl. masc. überträgt und *mîn* liest.

Schwerere Apokopen, für deren berechtigte Annahme die Reime des Gedichtes zeugen, waren: 59 *erbarm; 60 verheng;* 134 *maht* (oder *mahte dez?*); 172 *behalt(et)* (vgl. 91); 258 *verchêr;* 307 *vroud;* 367 *schephær.* Man könnte diese Erscheinung leicht noch weiter ausdehnen, Beschränkung wird aber das sicherste sein.

[1]) nur auf sie, denn Lautbilder wie gbot, gdâht scheinen doch recht bedenklich: bei dem *danchen* des W G wird das Hauptgewicht doch wohl auf Einfluss des vorausgehenden n fallen (vgl. M S D³ II, 450).

Synärese ist häufig; ich ziehe auch Fälle hieher, wie *rancnusse hete* 96, *ubele hete* 147.

Inclination *a)* von Pronomen *b)* des Artikels, wenn auch die Hs. so gut wie keine Anhaltspunkte bietet.

ad *a)* 18. 174 (deich) 178. 184. 194. 227. 247. 347 (erm) 348. 423 etc.

ad *b)* 20. 23. 25. 73. 165. 192. 287. 407. 602 u. a. m.

Proklise des Artikels: 84 *d'erde*, 226 *d'ir*, 301 *d'erde*, 330 *d'werlt* (oder *wil?*).

Synalöphe in der gewöhnlichen Weise, z. B. 65. 155. 286. 317 etc.

Schwebende Betonung: 31 *wis'sagen*, 385 *bot'schaft*.

Versetzte Betonung in Compositen wird verhältnismäßig häufig gefordert. Ich notierte: 9 *unrëht*, 74 *unglóubic*, 258 *unreínen*, 308 *sighäft*, 381 *barmúnge*, 432 *almúosen*, 491 *antlá'z*, 497 *ungemäch*, 503 *êwärt* (oder str. ir), 539 *meintæ'ten*, 541 *meinéide*, 543 *unrëhten*, 634 *urchúnde*.

Den Auftakt betreffend ist die bei weitem häufigste Form derselben Einsilbigkeit, in etwa 600 Fällen. Numerisch am nächsten stehend sind die Verse ohne Auftakt, gegen 160.

Zweisilbigen Auftakt zählte ich in 128 Fällen. Folgende durch Beispiele illustrierte Classen lassen sich scheiden: Die Auftakt bildenden Silben bestehen in

I. Conjunction + pron. Partikel, praepos. oder conj., (Auxiliar-) Verb. 74. 78; 37. 108. 272; 479; 137. 276. 380; 301; 217. 426. 562. 719. etc.

II. Praepos. + Artikel oder pronom. 45. 274. 309 etc.

III. Pronom. + pronom. oder adv. 482. 591. 725 etc. + Auxil.-Verb. 470.

IV. 2. Silbe gebildet durch Verb.- oder Nom. Praefix oder ne. (häufiger Fall). 61. 81. 102. 160. 198. 560 etc. etc.

V. Verb. + praepos. 25. 335.

VI. zweisilbiges Wort. 14. 63. 85. 165. 218. 429 etc.

Dreisilbiger Auftakt. Ich habe ihn zweimal angenommen; immer trägt die erste Vershebung einen starken Ton. 200 (oder *und min?*) 237. 285. 302. 369. 413. 476. 732. 758. 781. 864.

An Stelle des Auftaktes und der ersten Hebung steht ein zweisilbiges Wort mit langer, erster Silbe: 33. 364. 481 (*geschei'den*) 495. 650. 801 (doch *geworfen*).

Als außerhalb des Verses stehend betrachte ich *und sprächen* 60, wohl auch *und bäten mich* 178.

Mundart des Dichter-Dilettanten (vgl. § 6 bes. Schluss) und Abfassungszeit stehen, wie ich glaube, für die Anwendung der hier zusammengestellten Freiheiten auf die Verse seines Gedichtes ein. Dann lassen sich aber etwa $^9/_{10}$ derselben ohneweiters in der für mhd. Gedichte üblichen Weise lesen,[1] $^1/_{10}$ fällt aus diesem Rahmen.

Es begreift 1. Verse, die offenbar mit nur drei Hebungen (stumpf gelesen sein wollen. Das beste Muster dafür gewähren Verse wie 240. 444 f. 689. Heuslers Zusammenstellungen a. a. O. S. 60 f. 65 f. aus frühmhd. Gedichten, bes. der Wiener Genesis, beweisen ihr keineswegs nur sporadisches Vorkommen in Gedichten, deren Metrum auch nach anderer Richtung dem unseres Dkm. an die Seite zu stellen ist, und zeigen m. E., dass sie nicht auf Rechnung dichterischer Nachlässigkeit oder schlechter Überlieferung zu setzen sind.[2] Erkennen wir aber ihre Berechtigung im Principe an, so hindert nichts, sie auch auf andere, nur nicht so hervorstechende Fälle auszudehnen, zumal wenn wir dadurch der Annahme recht abgehackter und hölzerner Verse entgehen können. Aus diesen Gesichtspunkten habe ich mich entschlossen, außer den schon notierten noch folgende Verse in dieser Weise zu lesen: 131. 253. 254. 259. 260. 354. 523. 525. 653. 802. 803.

In zwei Fällen freilich scheint das Hebungsausmaß noch unter diese Grenze zu fallen; doch hier wird nur lückenhafte Überlieferung die Schuld tragen. Es sind die V. 358 und 690. Im ersteren Falle mag irgend ein Epitheton (z. b. guotlîcher) ausgefallen sein, im letzteren liegt der Fehler auf der Hand; man lese: *ze einem mâle von mir.* (. . . ander stunt . . . ze dem drittem mâle etc.)

2. Eine bei weitem größere Anzahl von Versen — ich zählte 59, also etwas über 7% — fällt in die Kategorie der sogenannten ‚überlangen' Verse. Mögen auch einzelne — 16. 99. 100. 136. 150. 171. 207. 208. 222. 244. 549 f. 570. 799 - durch Beobachtung einer deutlichen, wohl kaum zufälligen Cäsur als Doppelverse[3] herausfallen, für den Rest muss man auf jeden

---

[1] nur sind dabei Verse mit vier Hebungen klgd. als regelmäßig gerechnet worden, auch wenn sie im Reime stehen mit dreihebig klgd.

[2] Nur in Bezug auf ihre Ableitung weicht Paul a. a. O. von der Heusler'schen Auffassung ab.

[3] Hebungsgrenze des Einzelverses 3 stumpf — 4 klingend.

Fall ein metrisches Princip gegen das andere ausspielen, wenn die Zeilen als rhythmische Verse betrachtet und gelesen werden sollen. Folgende habe ich im Auge:[1] (1 lat.) 10. 11. 27. 43. 44 (kann schwerlich als rhythm. V. gelten) 94. 96. 161 (oder mit starker Kürzung: *behuot mîn heilegen suntac?)* 174. 176. 193. 205. 241. 279. 344. 346 (*und bite.* Auft.?). 373. 422. 457. 458. 459. 469. 476. 502. 514. 522. 534. 536. 541. 542. 543. 546. 595. 695. 707. 715. 744. 780 (Eigenname) 786. 798. 818. 841. 858 (Eigenname) 877.

Für unsere Zwecke dürfte es ziemlich auf dasselbe hinauslaufen, welches der beiden in Frage stehenden Principien wir aufgeben wollen; aus dem allgemeinen Schema fallen diese Verse immer; da indessen die Betrachtung derselben zeigt, dass in überwiegender Zahl nur unbedeutende einsilbige Wörter oder solche in Verbindung mit schwachen End- oder Vorsilben in die Senkung treten würden, möchte ich mich eher zur Annahme zwei- und mehrsilbiger Senkung entschließen, anstatt die Hebungsgrenze nach oben hin zu überschreiten. Aus dem Bilde, das wir später von dem Dichter und seiner Arbeitsweise zu entwerfen haben werden, wird uns übrigens so viel klar werden, dass gelegentliche Verletzung einer metrischen Regel[2]) nicht das Schlimmste ist, was wir ihm vorzuwerfen haben.

Bevor wir zu jener Capitelreihe übergehen, die der literarischen Kritik der *vrônen botschaft* gewidmet sein sollen, mögen kurz die Principien dargelegt werden, nach denen der unten abgedruckte Text behandelt wurde.

Mehrere Wege zeigen sich der Überlegung. War der Versuch zu machen, die Originalschreibung herzustellen? Dem stellte sich die Unmöglichkeit entgegen, bei der engen Sprachgemeinschaft des Verfassers und Schreibers immer mit Sicherheit zwischen ihrer individuellen Lautgebung zu scheiden. Ein zweiter Weg wäre gewesen, jene Schreibungen, die auf Rechnung des Schreibers zu setzen sind, consequent durchzuführen und so einen zwar jüngeren, aber dem vorgeschritteneren Dialectzustande des Schreibers gerechten Text zu liefern. Doch auch das versprach wenig Erfolg nicht nur wegen der eben besprochenen

---

[1]) Einbezogen wurden auch Verse mit ‚überladenem ersten Fuße‘. Vgl. Paul, a. a. O. S. 929. 3.

[2]) Ich sage ‚Regel‘ auch vom Standpunkte des Dichters mit Hinblick auf den Bau der meisten Verse seines Gedichtes; sie repräsentieren somit seinen Idealvers, den *regel*rechten der mhd. Periode.

Schwierigkeit, sondern auch deshalb, weil fast nirgends hinter den Abweichungen vom Durchblicken wirklicher Normen die Rede sein kann. Schwanken, Inconsequenz ist charakteristisch für den Schreiber. Endlich hätte man von alledem absehen und dem Texte ein Kleid überwerfen können, wie es gute Hss. aus derselben Zeit und Gegend tragen.

Was ist mit diesem künstlichen Schmucke gewonnen? Gerade die feinen Lautschattierungen, die sich innerhalb eines Dialectes zeigen, müssen über diesem normalisierenden Bestreben verloren gehen und was zum Vorschein kommt ist ein Durchschnitt ohne Originalität.

Diesen Erwägungen nachgehend, habe ich getrachtet, beiden Individualitäten ihr eben nicht immer scharf zu scheidendes Eigenthum zu wahren, das des Dichters vor allem in seinen Reimen zum Ausdrucke zu bringen, das des Schreibers im Versinnern nicht zu schmälern. Es ist klar, dass bei diesem Verfahren Inconsequenzen in der Schreibung zum Vorschein kommen müssen.

Wer mit mir in der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges eins ist, den werden sie nicht stören, und soviel wenigstens wird jeder zugeben dürfen, dass es am Ende ebenso leicht war, solche auszugleichen, als sie stehen zu lassen. Ausgemerzt wurden daher nur offenkundige Schreibfehler, die jeder praktischen Bedeutung entbehren, kenntlich gemacht wurden Interpolationen, kleinere Zuthaten, Umstellungen (vgl. oben S. 13) des Schreibers.

Es empfahl sich ferner, gegen die Hs. eine geregelte Interpunction einzuführen, die wenigen Lücken zu ergänzen, die (nur auf das Gebräuchlichste sich beschränkenden) Abkürzungen aufzulösen und endlich eine Regelung rein graphischer Differenzen (u = v, uo = ů, ő, oẘ etc.) durchzuführen. Dass jenen Änderungen, die wir aus metrischen Gründen am Lautbilde vornehmen zu müssen glaubten, im Texte kein Raum zu geben ist, braucht wohl kaum einer Erwähnung. Wir haben guten Grund zu vermuthen, dass der Dichter seine Verse in der angezeigten Weise sprach und gesprochen oder gelesen haben wollte, in seiner Niederschrift hat er dies bis auf wenige Fälle gewiss nicht zum Ausdrucke gebracht.

Inhalt und Composition.

Der Inhalt des Gedichtes kann kurz folgendermaßen dargestellt werden. Als Kernpunkt ist die Herabkunft eines Briefes Christi auf den Altar S. Petri in Jerusalem zu betrachten. Auf eine marmorne Tafel geschrieben, wird diese *vrône botschaft* durch einen sie begleitenden Engel des Herrn vor dem Patriarchen, den Priestern und dem sündigen Volke Jerusalems verlesen. Zweimal ertönt vom Himmel eine wundersame Stimme. Zunächst (V. 437 ff.) nach Verlesung des Briefes, dann an eine Ermahnungsrede des Engels anschließend, um sich diesmal in langathmiger Rede zu ergehen. In beiden Fällen folgt der Stimme ein Gebet (resp. Bitte) des Patriarchen. Diesem Haupttheile sind die V. 1—42 als Einleitung vorausgeschickt; den Abschluss, zu welchem keine sichtbare Brücke hinüberleitet, bildet die Erzählung von einem göttlichen Strafgerichte, an den sündhaften Bewohnern Jerusalems ergangen. V. 777—890.

Wir sondern demnach folgende Abschnitte:

*I. Die Einleitung, das Vorwort des Dichters, V. 1—42 umfassend.

Der Autor beginnt 1. mit der Anrufung göttlicher und der Heiligen Hilfe, 1—3. Es folgt 2. ein Hinweis auf den Inhalt des ganzen Gedichtes, 4—19. Dadurch veranlasst 3. eine Würdigung des Sonntages. An ihm finden wir unser eigentliches Heil, denn da wird das jüngste Gericht stattfinden, für das wir immer gerüstet sein sollen, 20—38. 4. Aufforderung, zu Gott um Erleuchtung der schwachen Sinne zu beten, 39—41. 5. Beginn der Dichtung im Namen Gottes, 42.

II. Diu vrône botschaft, 43—508.

1. Schilderung der Herabkunft des Briefes, 43—60. 2. Verlesung desselben durch den Engel, 61—433 a. 3. Stimme vom Himmel, 434—447. 4. Einführung des Patriarchen, 448—453. 5. Ermahnungsrede des Engels, 454—508.

III. Die himmlische Stimme, 509—776.

1. Rede derselben, 509—752. 2. Des Patriarchen Bitte an das Volk, Buße zu thun, 753—776.

*IV. Erzählung von einem göttlichen Strafgerichte über die Bewohner Jerusalems.

1. Aufzählung und Folgen der durch fünf Jahre gesandten Strafen, 778—822. 2. Unglücklicher Versuch der Juden und Heiden, Abwendung der Plagen zu erlangen, 823—842. 3. Bußübungen der Christen, 843—848. 4. Vision eines frommen Mannes und Mittheilung derselben an den Patriarchen Georgius, 849—859. 5. Ermahnung des Patriarchen an die Christen zur Buße und Sonntagsheiligung, 860—870. 6. Gelöbnis der Besserung und damit Hinwegnahme der Strafen, 871—879. 7. Schlussermahnung des Dichters, 880—890.

Schon bei flüchtigem Durchlesen des deutschen Gedichtes drängt sich der Gedanke unabweislich auf, dass III nur eine bloße Wiederholung von II sei, mit dem es, abgesehen von sehr wenigen neuen, die meisten Gedanken gemein habe, höchstens dass sie in anderer Reihenfolge vorgebracht werden. Dieses gewiss eigenthümliche Verhältnis wird umso eher einer eingehenderen Auseinanderlegung wert erscheinen, als uns sein Resultat gegen Schluss unserer Untersuchung noch einmal beschäftigen wird. —

Eine wirkliche Verschiedenheit liegt fast nur in der äußeren Situation (in II die Verlesung des Briefes durch den Engel, in III die Rede der Stimme vom Himmel) vor. Im übrigen aber ergibt sich Folgendes:

Die V. 509—521 bilden die Überleitung zu III. Schon hier klingt 517 f. an 274 f. und 288 f. an und in dem aus Luc. 3. 7 entlehnten Bilde *ein geslahte (der dorn unde) der vipperen* 520 f. liegt eine deutliche Rückbeziehung auf V. 185 f.

Der nächste Absatz von den ungehorsamen Priestern 520 bis 536 ist nichts anderes als eine in der Wahl der Worte zwar verschiedene, im Gedanken aber gleiche Wiedergabe der V. 384 bis 400 und 486—495. Die anschließenden V. 536—556 enthalten eine ins Detail gehende Ausführung der V. 141—149, 183—190. Die in den letzteren nur ganz allgemein als *ir vil ungetriwe* oder als *geslahte der vippere* bezeichnete sündige Menschheit wird nun in die hervorstechendsten Typen zerlegt. Da gesellen sich zu den *ungetriwen* die *meintâten*, die *ubelmachâre*, die *unrechten rihtâre*, die *lugnâre* und *uberhuorâre*, denen noch die V. 549—552 gewidmet sind. Alle sollen (vgl. 147 f.) in Bälde vernichtet werden. Dieses Verhältnis wird klarer, wenn wir sehen, wie die V. 557—565 mit sehr geringen Veränderungen den an 190(—199) sich anschließenden entsprechen. V. 566—576 halte man zu 237—248.

Als Erweiterung sind nur 573 f. zu betrachten. Über Strafen, die der Sonntagsentheiligung wegen gesandt werden, handeln V. 577 bis 592. Ihnen lassen sich V. 109—140 zur Seite stellen. Zwar ist die Art der Plagen nicht überall dieselbe, doch vgl. man V. 585 f. mit 107 f., 582 mit 133, 588 mit 136; endlich finden wir die V. 589—592 fast buchstabengetreu wieder in den V. 137 bis 140.

Der nächste Gedanke V. 593 f. erschien schon einmal in etwas veränderter Gestalt (rhetorische Frage) in den V. 444 bis 447. Inhaltlich Neues bieten in der folgenden Partie V. 595 bis 622 nur 599 f. Alles übrige ist Wiederholung des schon in den V. 205 – 218, 249—278 Gesagten. Wieder bilden Strafen den Hauptinhalt dieser Abschnitte, wieder finden sich neben manchen Verschiedenheiten fast wörtliche Übereinstimmungen, wofür ganz besonders die V. 615—618 mit 258—262 zu vergleichen sind. Zu 605 f. steht auch 235 f. Der Schluss dieses Absatzes (V. 619 bis 622) ist eine buchstabengetreue Wiederholung der V. 103 bis 106. Der in den folgenden V. 623—629 ausgesprochene Gedanke findet sein Analogon in 237—241, die V. 630—648 haben ihr inhaltgleiches Vorbild in den V. 427 – 433 a. 457—472 und 482 bis 485. Charakteristische Übereinstimmung herrscht auch hier in den V. 630—633, 427—429.

Mehr Selbständigkeit zeigt die Partie V. 649— 724. Neue Gedanken bieten z. B. die V. 653 – 655. 659—664. 668 f.; aber doch merkt man dazwischen immer wieder Zurückkommen auf Altes. Man vergleiche nur V. 682—688 mit 136—140, 200—203, 276—278, ferner V. 696 mit 433 a, 708—710 mit 444—447 (fast wörtlich!), endlich 717 f. mit 480 f. Die V. 725—752 bringen nichts Neues. Sie sind lediglich eine Variation der V. 221—224, 410—420, 331 f.

Von V. 753 ab bis 776, dem Schlusse von III, tritt uns die nämliche Situation entgegen, wie im V. 448—453, nur dass hier ausgeführt erscheint, was dort nur angedeutet wurde, — nämlich eine Rede des Patriarchen.

Zur Erleichterung der Übersicht wird es beitragen, wenn wir die Anzahl der ähnlich oder wörtlich wiederkehrenden Verse tabellarisch anordnen. Aufnehmen wollen wir auch einige analoge, auf IV sich erstreckende Fälle, die einem späteren Schlusse dienlich sein mögen.

II.		III.		IV.

1. Je ein Vers aus II findet sich ähnlich oder wörtlich (=) in III oder IV.

II.		III.
V. 121		773
136	=	588
141	=	700
143	=	760
146	=	682
191	=	559
193		560
198	=	565
300	=	752
387	=	528

2. Je zwei Verse.

II.		III.		IV.
V. 75 f.[1])	=	571 f. 589 f. 621 f. 683 f.	=	883 f.
86 f.				878
65 f.	=	557 f.		
107 f.	=	585 f.		
139 f.[2])	=	591 f. 687 f.	=	855 f.
195 f.		561		
243 f.	=	569 f.		
261 f.	=	617 f.		
291 f.	=	507 f. 567 f.		
425 f.	=	717 f.		
433 f.		695 f.		
468 f.		643 f.		

3. Je drei oder mehrere Verse.

II.		III.
V. 279—287[3])		635—643
103—106	=	619—622
201—203		685—687
258—260		615 f.
427—429	=	631—633
444—447	=	708—710

[1]) Dieses Verspaar zieht sich als Leitmotiv durch das ganze Gedicht, wobei nur der erste Vers entsprechend seinem Zusammenhange mit dem vorhergehenden geringe Veränderungen zeigt.

[2]) für gotheit in II, immer gebot in III und IV.

[3]) Schwurformel; in Einzelheiten abweichend, doch stets sehr ähnlich; vgl. auch V. 205—208; 457—467; 595—598.

Von den 267 V. also, welche den Umfang von III erschöpfen, sind nicht weniger als 51, d. i. ungefähr 1/5 der Gesammtzahl eine wörtliche Wiederholung von II, und so wird denn auch der ganze III. Theil, wenn wir noch die oben gezeigten Anklänge und Übereinstimmungen in Gedanken hinzunehmen, keinen anderen Namen verdienen. Ist er das plumpe Machwerk des deutschen Dichters? Dies hier zu bejahen, wäre zum wenigsten vorschnell. Vorschnell, weil wir noch ältere lat. Stücke — Glieder derselben Fiction — kennen lernen werden, deren Inhalt nicht nur im allgemeinen, sondern auch in seiner Anordnung die denkbar möglichste Ähnlichkeit zu den Theilen II und III der vr. b. zeigt. Wie wenn eines derselben dem Dichter vorgelegen hätte und er nur gab, was er schon fertig vorfand? Welchen Weg wir also zunächst einzuschlagen haben, das liegt klar vor uns: die Quellenfrage ist es, die unsere Aufmerksamkeit im folgenden Paragraphe erheischt.

§ 6.

Quellen; Schluss auf die Person des Dichters und den Ort, wo er arbeitete; Art der Benutzung der Quellen; Endergebnis.

Die Münchener Hss. Nr. 21.518 und 14.673, die Wiener Nr. 510 [Hist. prof. 654], endlich Additional 16.587 und 23.930 des British-Mus. enthalten, von Händen des 12. Jh. geschrieben [nur die beiden letzten im 14. Jh.], je einen Brief Christi ,*descendens de caelo super altare S. Petri in Hierusalem*', dem das oben erwähnte Merkmal gegenüber II und III des deutschen Gedichtes eignet. Eine eingehendere Vergleichung, deren wichtigste Punkte noch gelegentlich anzuführen sein werden, hat zur Evidenz ergeben, dass keiner von ihnen der vr. b. so nahe steht, als der im Nr. 21.518[1]) (Pg. fol. 10. Jh. aus Weihenstephan) auf den Vorsatzbll. 1a 1b überlieferte. Deshalb nimmt er das Recht in Anspruch, der folgenden Darstellung zugrunde gelegt zu werden. Beginnen wollen wir sie mit einer Gegenüberstellung einzelner Partien des lat. Prosastückes (A nun immer) und der deutschen Dichtung.

[1]) Catal. Bibl. Mon. tom. II. pars IV. 21.

A *Epistula domini nostri Jesu Christi descendens de caelo super altare sancti Petri in Hierusalem scripta in tabulis marmoreis et lumen de ipsa erat sicut fulgur.* — (vr. b. V. 42—49.)

Ego dedi vobis frumentum et vinum et abstuli ab oculis vestris propter peccata vestra, quia non custodistis diem sanctum meum dominicum. — (V. 86—91.)

A *vos non estis veri fratres sed inimici et vos facitis compatres et non tenetis eos ut decet; perinde cogitavi ut disperderem vos de terra. et penituit me non propter vos sed propter multitudinem angelorum meorum qui ceciderunt sub pedibus meis et rogaverunt me pro vobis ut averterem iram meam a vobis et misericordiam feci super vos. et vos cepistis malum facere.* — (vr. b. V. 169—182.)

Et iterum venit vox de caelo dicens: Audite genus romanorum[1] *et intelligite verba angeli mei que mitto vobis per angelum meum, quia sicut angelus dixit vobis, ita sciatis, quia prope est dies vestrae perditionis.* — (V. 509—519.)

Sex dies ad operandum dedi vobis et sanctum diem dominicum feci requiem. et scitis, quia dies sanctus dominicus resurrectio mea est. — (V. 653—658.)

Das sind nur wenige Stellen; aber alle Parallelen geben, hieße nichts anderes, als den Text des lat. Stückes hier abdrucken, während er besser an anderem Platze folgen wird. Wir glauben übrigens, dass schon diese geringe Auswahl — mit dem ersten allgemeinen Merkmale zusammengehalten — deutlich darauf hinweist, wie sehr bei der Quellenfrage A in Betracht kommen wird. Thatsächlich hindert nur der Wortlaut einer einzigen Stelle, in ihm die directe Quelle der vr. b. oder genauer ihrer Theile II und III zu erblicken.

Hält man nämlich zu A . . . die V. 221—232 des Gedichtes, so hätte der deutsche Verfasser, das in A zusammenhängende Satzgefüge durchschneidend, zwei selbständige Theile geschaffen, wobei im zweiten die Frage in einen positiven Satz verwandelt, und der Sinn ins Gegentheil gekehrt wurde. Aber wir dürfen nicht verschweigen, dass alle anderen Hss. hier näher zu unserer

[1]) Es ist bedeutsam, dass nur (die *Weihenstephaner* Hs.) A *genus romanorum (= römschez geslahte)* hat, während die übrigen (mir bekannten) Fassungen dieser Gruppe entweder *genus humanum* schreiben (so Wiener Hs. Nr. 510, Münchener 11.673), oder die Stelle fortlassen (so Add. 23.930); ferner hat nur A . . . *obdurastis aures* (V. 114 *verhertet iweriu ôren*), die übrigen *corda* oder *animas*, nur A *iniqui iudices* (V. 544 f. *unrehten rihtære der christenheit*) etc.

Dichtung stehen, alle freilich einen verderbten Text aufweisen. Wir führen die Lesart von Nr. 14.673 (München) an: *Amen, amen dico, quia si non custodieritis diem meum sanctum dominicum ab hora nona sabbati usque in lunae [diem] clarescente celo clara luce lunae. et sancti conpatres et fratres, qui ponunt manum in cruce in die Veneris portantes letanias ieiunando et orando Credite* . . .

Wenn dieses Zusammentreffen durchblicken lässt, dass A für diese kleine Partie nicht als Quelle vorgelegen haben kann, so gewähren andere nur ihm zukommende charakteristische Übereinstimmungen mit dem deutschen Texte (s. oben Anm.) doch einen guten Fingerzeig dafür, dass das Verhältnis zwischen ihm und der directen Quelle des deutschen Gedichtes ein sehr nahes war, wohl das von Abschrift und Vorlage. Die an der fraglichen Stelle des lat. Textes bestehende Verwirrung lässt eine Änderung durch den Copisten sehr möglich erscheinen, wie aus demselben Grunde ja auch der deutsche Dichter hier selbständig verfahren sein wird. An dem Texte von A und der vr. b. einerseits und dem der übrigen uns bekannten Hss. andererseits haben wir zugleich die beste Controle für die Gestalt jener als directe Quelle anzusetzenden Vorlage. Da eben diese stillschweigend vorgenommene Controle lehrt, dass wir an keinem zweiten Platze eine Abweichung derselben von A anzunehmen brauchen, so können wir im folgenden dieses A, ohne uns eines großen Fehlers schuldig zu machen, an ihrer Stelle als Quelle der Theile II und III unseres Gedichtes einführen, wenn wir uns nur die angegebene Einschränkung merken.

Von I und IV zeigt A kein Spur. Sind sie deshalb selbständige Zuarbeitungen des deutschen Dichters? I werden wir dies Prädicat gern zugestehen. Sein Inhalt (§ 5) macht es zum passenden Vorwort der ganzen Dichtung und in V. 4 f. scheint der Verfasser durch. Dagegen sind wir in der Lage, die Quelle von IV namhaft zu machen. Sie steht ohne Titel[1]) zwischen Werken Bedas auf Bl. 103 des bekannten, lange für verschollen gehaltenen Codex der Annales Weihenstephanenses[2]) und wurde, wie dieser ganze Theil der Hs. im 12. Jh. (nicht vor 1117)[3]) niedergeschrieben. Bei dem geringen Umfange und den allent-

---

[1]) Tractatus de die dominico observando nach Catal. Bibl. Mon. Tom. II. p. IV, pag. 3.

[2]) gedruckt M. G. script. XIII, 50 ff.

[3]) Föhringer, S. R. d. k. bair. Akad. 1879, II, 83—96.

halben klar zutage tretenden Übereinstimmungen des Stückes mit IV, kann für den Beweis obiger Behauptung auf den Abdruck (a) verwiesen werden. Dagegen wollen wir hier die Beantwortung einer anderen Frage versuchen. Hat a A zur Voraussetzung, bevor noch beide Stücke in der vr. b. aneinandergeschweißt wurden? Soviel derlei Wunderstücklein, wie uns der Tractat eines erzählt, damals, d. i. im 12. Jh., und schon viel früher (vgl. Gregor v. Tours, Migne, Patrol. t. 71, 526 etc.) auch im Umlauf gewesen sein mögen; wenn wir beobachten, wie der Tractat inhaltlich nur die Ausführung des im Briefe angedrohten Strafgerichtes bringt, wenn fortgesetzte Sonntagsentheiligung in beiden Fällen Grund des göttlichen Zornes ist, wenn endlich das Locale (Jerusalem) und mit ihm der Vertreter kirchlicher Autorität — der Patriarch — gewahrt erscheint: so werden wir ein causales Band nicht wohl von der Hand weisen können. Wir denken uns die Sache etwa so, dass auf Grund der Kenntnis des Briefes (nicht des A, dessen schriftliche Fixierung ja die jüngere ist, vielleicht aber seiner, von uns erschlossenen Vorlage) eine thatsächlich handschriftlich existierende annalistische Aufzeichnung über die Unglücksjahre in Jerusalem unter dem Patriarchen Georgius (798—803)[1]) zu unserem Tractate ausgeweitet wurde, der nun deutliche Beziehungen zu dem anderen Stücke enthält. Angesichts der, wie es scheint, nur auf Weihenstephan beschränkten Überlieferung des Tractates möchte diese Anknüpfung ebendaselbst erfolgt sein.

So unerfreulich es ist, Hypothesen zu häufen, so müssen wir doch noch eine anschließen, die sich mit der Persönlichkeit des deutschen Dichters[2]) beschäftigt. Er war ein Mönch des Klosters Weihenstephan! Stützen für diese Annahme, die den Grad ihrer Wahrscheinlichkeit erhöhen werden, lassen sich mehrere beibringen, keine wird zu apodiktischer Sicherheit verhelfen. Dass der Verfasser dem geistlichen Stande angehörte, dafür würde schon der gewählte Stoff sprechen. Die Sonntagsheiligung, den Kirchenbesuch, das Spenden von Almosen, endlich

---

[1]) Föhringer a. a. O. Einen Georgius patriarcha de Hierosolimis nennen die annales Maximiani (M. G. script. XIII. 19-25) zum Jahre 803.

[2]) Der an und für sich nicht unmögliche Gedanke, zwei Verfasser anzunehmen, verbietet sich bei Betrachtung der Congruenz sprachlicher und metrischer Erscheinungen; auch die uns noch erinnerliche Wiederholung einzelner V. aus II und IV (§ 5, Tabelle) weist auf das Gegentheil.

die Abgabe des Zehnten, den Christen so dringend ans Herz zu legen, das konnte nur im Interesse eines Geistlichen und, mehr dem letzten Momente entsprechend, eines Klostergeistlichen liegen. Aber er scheint seine Stellung auch selbst in V. 4 zu kennzeichnen, wenn er seine Person in directen Gegensatz zu den *leien* stellt. Zu alledem kommen noch einzelne Erscheinungen in seinem Stile, die deutliche Verwandtschaft mit dem Predigttone zeigen. Man vergleiche dafür besonders Eingang und Schluss der Vorrede, die V. 1—3, 39—42, das häufige Vorkommen von Ausrufen (durch *owê* eingeleitet) und Fragen (rhetorisch wie häufig in der Predigt), die oft zu beobachtende Voranstellung des Hauptwortes[1]) oder Hauptgedankens,[2]) eine stilistische Eigenthümlichkeit, für die wir mit Schröder (Q. u. F. 44, S. 33) als ‚Ausgangspunkt den Stil der Predigt betrachten dürfen‘. Charakteristisch für den Kanzelton ist ebenso der Nachdruck, der auf Belehrung und Ermahnung ruht und da über den Rahmen der Quelle hinausgeht (s. unten).

Ist uns dergestalt bezüglich der Lebensstellung des Verfassers kaum ein Zweifel übrig geblieben, so verdient nun auch hervorgehoben zu werden, wie gut der für das Original ermittelte Dialect zur Localisierung desselben in Weihenstephan stimmt und wie die Provenienz der Copie (nach Hoffmann a. a. O. aus Monsee) ebenfalls wenigstens auf Baiern weist. Haltbarer wird unsere Position noch durch Betrachtung des nahen gegenseitigen Verhältnisses von A : a, die nebeneinander nur in zwei Weihenstephaner Hss. nachweisbar waren, und ihres gemeinsamen zur vr. b. Freilich für seine literarische Bedeutung an der Scheide des 12. und 13. Jh. hat das ehrwürdige Kloster herzlich wenig gewonnen, wenn es den Dichter der vrônen botschaft zu den seinigen zählen darf!

Wie die beiden Stücke in die Hände des Mönchs gelangt sind? Vielleicht durch bloßen Zufall über Klosterlectüre und Copierwerk, vielleicht aber auch beim Suchen nach einem Predigt-

[1]) z. b. 522 ff. 557 ff. 749 ff.

[2]) z. b. 65 ff. 67 ff. 91 ff. 333 ff. 384 ff. 415 ff. etc.; 207 ff. 221 ff. 868 ff. 880 ff. Ich habe von einem eigenen Cap. über Stilistik d. Ged. abgesehen, weil m. E. die eben angeführten Punkte allein ein specielleres Interesse verdienen; was sich sonst an Redefiguren etc. hätte notieren lassen, ist keinesfalls dazu angethan, unser endgiltiges Urtheil über den Dichter und seine Leistung zu beeinflussen, ebensowenig einen wünschenswerten Beitrag zur mhd. Stilistik zu liefern.

stoff. Ihr Inhalt eignete sich dazu und wurde auch thatsächlich dazu benutzt, wie wir im nächsten Paragraphe hören werden. Ob gleichwohl die vrône botschaft als Reimpredigt gemeint war, wollen wir dahingestellt sein lassen. Sicher ist nur, dass der Text zum Vorlesen bestimmt war — V. 881 *die ditze buochel hôren lesen* — ohne Zweifel in der Kirche, denn der Kirchenbesuch spielt darin ja eine große Rolle, und das Publicum, auf das er wirken soll, können nur Laien sein.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über den Fundort und das Verhältnis der Quellen, über Lebensstellung und Localisierung etc. des deutschen Dichters, bleibt uns noch die Frage zu erledigen, wie er seinen Quellen gegenüber verfuhr, und welcher Schluss sich daraus für sein poetisches Talent ergibt. Können wir I größere oder kleinere Partien nachweisen, für die sich keine Entsprechung in den Quellen findet, die mit anderen Worten also selbständige Hinzufügungen des Autors sind?

Wir wissen bereits, dass und warum die Einleitung (I) V. 1 bis 42 hieher zu rechnen ist. Andere Stellen sind die Schlussverse von III 769—776 und IV 880—890, Ermahnungen einmal im Munde des Patriarchen, das anderemal von dem Dichter selbst ausgesprochen, endlich die V. 801—804, 820—822 nachdrücklicherer Warnung gewidmet.

Das will sagen: durchweg ist es der Wunsch, zu ermahnen oder zu warnen, wodurch der Dichter zu eigener Zuthat veranlasst wird, ein natürlicher Ausfluss seiner Stellung als Geistlicher und Prediger.

Eine bei weitem größere Zahl von Hinzufügungen dienen jedoch einem andern Bedürfnisse und geben ein gutes Bild von der Arbeitsweise des Verfassers. Reimzwang ist es nur zu häufig, der ihn nöthigt, einen oder mehrere Verse da einzuschieben, wo er sich sonst sehr genau an die Quelle hält.

Einige Beispiele mögen dies Verfahren illustrieren:

A . . . *et non credidistis et ideo increduli vos omnes estis.*

dazu: V. 71 ff. . . . *und woldet sin gelouben niht*

aber um des Reimes willen:

darumbe iu ze liden geschiht
grôziu wîze sô des wirt zît

um mit *wan ir alle ungeloubic worden sit*

wieder in die Quelle einzulenken. Oder:

A *Ideo mandavi super vos sarracenos et gentes, quae sanguinem vestrum fuderunt et in captivitatem vos deduxerunt.*

V. 92 ff. *dar umbe gewan ich den muot*
daz ich den heiden ûf iuch gebôt
und der diet,

nun durch Reimzwang

von der ir litet grôze nôt

und mit der Quelle fortfahrend:

diu iwer bluot hât vergozzen
und iuch in ir vanchnusse hete verslozzen.

A *Insuper multas tribulationes dedi vobis: terrae motus, fames, brucos, serpentes, mures, locustas.*

V. 97 ff. *und hân verhenget manger dinge*
uber d'alten und die jungelinge
ertpibe, hunger, chevere hân ich iu gegeben
nâteren, mûse, houschricke, daz si iu daz leben
solden benemen gar
und verbôseren al iur lîpnar

Man sieht leicht: der Dichter brauchte einen Reim auf *dinge*, womit er — freilich farblos — *tribulationes* übersetzt, und schaltet daher V. 98 ein. In der folgenden Aufzählung der Plagen folgt er aufs genaueste, selbst in der Anordnung seiner Quelle; aber das ergab keine Reimworte. Die nothwendige Bindung musste erst geschaffen werden und ihr Resultat sind die Plusverse 101 f. Immer ein Füllsel ist der so oft wiederkehrende V. *den niemen wol vol êren mac,* andere V. 118 f. 158. 204. 326. 390. 432. 473. etc. etc., doch können wir uns an diesen Beispielen genügen lassen.

II. Den Hinzufügungen stehen Auslassungen gegenüber.

1. Wie der Reimzwang als Ursache von Einschaltungen anzunehmen war, so wird er nun auch für die gegentheilige Erscheinung in Betracht kommen. Bei der Geringfügigkeit des Reimschatzes, über den der Dichter gebietet, ist es gewiss auch kein Wunder, dass er stellenweise weglassen oder stark verändern musste, weil ihm eben oft genug das nöthige Reimwort mangelte.

Dahin mag V. 178 fallen, ebenso die farblosen und gekürzten V. 217 f.

. . . und mach iuch den heiden undertân,
dar nâch tuon ich iuch des lebenes ân

für A . . . *et faciam vos interire sub pedibus equorum sarracenorum propter meam resurrectionem.*

Ähnlich V. 419 f.

ich ervulle im sîn arbeit
und gib im des mîn sicherheit

für A . . . *ego adimplebo laborem suum et debitum ei reddam in die iudicii et partem habebit cum sanctis meis.*

2. Absichtliche Auslassungen, um kurz vorher Gesagtes nicht zu wiederholen.

A *deinde misi super vos gentes malas, quae sanguinem effuderunt vestrum et plures in captivitatem ducti sunt.*

Ganz ähnlich knapp vorher (A . . . = V. 95 ff.); daher V. 130 f. nur die eine Bestimmung, worauf alsbald mit der Quelle fortgefahren wird: *und mange siechtuome grôz (= et multas tribulationes);* freilich kann hier die bequeme, den Übergang vermittelnde Reimbindung *vergôz : grôz* ebensowohl die Schuld tragen. Klarer ist folgende Stelle: A . . . *et qui erit ad ecclesiam in die sancto meo dominico et obtulerit ibi elemosinas pauperibus et oblationes deo dederit, habeat misericordiam a patre meo, qui in caelis est.*

Unserem Gedichte fehlt diese Stelle ganz. Der Grund wird darin liegen, dass dasselbe schon kurz vorher einmal gesagt wurde. Vgl. V. 415 ff. = A . . . wo zu allem Überflusse dieselbe, nur negierte Stelle vorangeht. A . . . = V. 430 ff. Unter denselben Gesichtspunkt fällt wohl auch die Weglassung von A . . . *et qui tulerit usuram ab aliquo, maledictus erit.* vgl. V. 421 ff. = A.

Unerklärbar oder bei der sonstigen Treue des Dichters zur Vorlage wenigstens sehr auffallend wäre das Fehlen von A . . . *et tunc veniat . . . anathematizandus erit* in unserem Gedichte, wenn nicht gerade hier, wie der Mangel eines Reimwortes auf *sunde* 351 beweist, eine Lücke angenommen werden müsste, in der das Fehlende sehr wohl gestanden haben kann.

Derselbe Fall findet sich noch einmal in a . . . *secundo anno venit locusta et brucus, innumerabilis multitudo, et comederunt omne foenum terrae et omnes cortices arborum et folia usque in radices eorum.*

V. 790 ff. nur: *des anderen jâres chom dicke*
beidiu milwen und houschricke
der deheiniu zal was
unde âzen daz gras.
daz loup muoste verswinden —

aber auf *verswinden* fehlt die Reimbindung.

Sollte endlich auch nach V. 658 eine Lücke anzunehmen sein, weil man sonst nicht einsehen kann, warum A . . . *ego laboravi pro vobis et me quare non laudastis?* weggefallen sein sollte? Freilich die ganze Stelle scheint missverstanden worden zu sein, wie V. 661 zeigt.

III. Änderungen.

An einzelnen Stellen tritt das Bestreben des Dichters zutage, klarer, schärfer zu motivieren als seine Quelle.
A . . . *et ideo miseri quare ponitis manum in cruce et dicitis, quia fratres sumus? vos non estis veri fratres . . .*

V. 164 ff. *warumb leget ir iwer hant sô gereit*
anz heilige chrûze ze deheiner zît
und sprechet daz ir bruoder sît?
darumbe daz ir gemeinechlîchen
sprechet Pater noster allîchen,
rehte bruoder ir niht enbirt . . .

Der letzte Gedanke wird durch den vorhergehenden stärker hervorgehoben als in A.

Eindringlicher, als es die Vorlage thut, will der Dichter das Verderbliche eines unwürdigen Empfanges des Abendmahles schildern, daher:

V. 336—340 *und chumet er hin zu des briesteres hant*
dar enphâhet daz gemeine opher:
vur golt wirt im gegeben copher.
er sî ouch meineide,
von mînem rîche ich in scheide

für das allgemeine A *et accesserit ad communionem accipere de manu sacerdotis, anathema sit.*

Die Quelle sagt A . . . ganz bestimmt: *sciatis, quia prope est tempus vestrae perdicionis.*

Unser Dichter aber gewährt noch einen Hoffnungsstrahl auf Verzeihung und Schonung, wenn er V. 555 f. hinzusetzt:

mîn gotheit werde sîn erwendet,
iwer leben sich vil schiere verendet.

Kleine Änderungen auch in folgenden Partien: A . . . *vobis dedi novum baptismum et praecepta mea et scripturam non custodistis.*

V. 561 ff. *die toufe ich iu gegeben hân*
und hân mîniu gebot iu kunt getân
diu iuch solten wîsen
ze dem êwigen lîbe;
der behieltet ir nicht.

Die *‚praecepta‘* der Quelle erhalten wie oben die *‚veri fratres‘* ihre nähere Bestimmung. Nur die Beobachtung einzelner Änderungen derselben Kategorie halten mich ab, diese durch ihre Reimbindung ohnehin verdächtige Stelle als Interpolation des Schreibers anzusehen.

V. 649 ff. *ich sage iu roubâren*
dieben und uberhuorâren
und die besezzen hât der nît
daz ir vermeinsamt sît.

A . . . *sed dico vobis, adulteri, detractores, anathema sitis.* Im deutschen Texte also zwei Sündertypen mehr, als in der Vorlage; aber da sind sie schon früher A . . . *fures* . . . *raptores* erwähnt worden, wo sie unser Dichter nicht unterbringen wollte oder konnte.

a . . . setzt er an Stelle des *cotidie* bescheidener *alle jâr dristunt* 785, dagegen übertreibt er weitaus in Bezug auf Zahlenangaben, vgl. a . . . *X. LXXXVI:* V. 799 *sehs und ahzec liute und zehen und zehenzec tûsent hundert,* a . . . *LX:* V. 811 *funfzic hundert.*

Dass die weitaus stärkere Änderung in den V. 221—232 auf einer Corruption dieser Stelle in der Vorlage von A beruhen wird, haben wir bereits betont.

Es bleibt uns noch das Verhältnis der längeren Partie A . . . zu den V. 352—583 zu beurtheilen übrig. Sämmtliche in Betracht kommende Hss. weichen hier in übereinstimmender Weise vom Texte der vr. b. ab, ein Criterium für die Selbständigkeit desselben. Der erste Gedanke von *‚sciatis — non cognoscitis‘* reichend, erscheint bedeutend verkürzt. Nur sein Anfang ist in den V. 352 bis 354 vorhanden, der Rest fehlt gänzlich. Der zweite *‚dico vobis — non possideatis‘* ist V. 355—369 ist getreu wiedergegeben, der dritte *dies enim — animabus vestris* tritt zwar im allgemeinen Inhalte gleich, im einzelnen aber doch verändert entgegen. So macht sich in der Quelle eine höhere Ansicht von der Macht und Würde des Sonntages geltend, wenn es heißt, dass *iusti et iniusti* Nachlassung aller Sünden an ihm empfangen, während unser Dichter sich vorsichtiger ausdrückt, nur die mit *glicher wâge* . . . *die ir sunde gerouwen hât.* Kräftiger, lebhafter als A wird er hingegen in den V. 379—383. Für das matte: *et vos miseri non cognoscitis requiem vestram, quia in dominico die et in aliis festivitatibus omnium sanctorum meorum invenietis requiem animabus vestris,*

und ir armen ir erchennet niht,
welich gnâde des suntages geschiht
und an mîner heilegen hochgezît,
sô mîn barmunge reste gît
den sêlen in der helle reste:
dô wert ir iweren sêlen reste.

Wenig erfreulich ist das Bild, das wir aus der Beobachtung der Arbeitsweise unseres Dichters — oder besser Reimschmiedes — gewinnen. Wirklich poetisches Talent dürfen wir bei dem Verfasser der vr. b. nicht suchen, ja er ist nicht einmal ein denkender Kopf, der den Krebsschaden der ihm vorliegenden Fassung eines nicht ganz uninteressanten Stoffes — die plumpe Wiederholung des ersten Theiles — erkannt und danach entsprechend geändert hätte. Was er vorfindet, wird mechanisch bearbeitet; nur den Capiteln der Ermahnung und Warnung entspringen einige Verse, die sein Eigenthum sind; wo er sonst noch hin und wieder zugibt, kürzt oder ändert, da hält Reimnoth ziemlich gleiche Wage mit bewusstem Handeln, das Unklarheiten, Wiederholungen etc. der Vorlage zu vermeiden sucht. Am schlimmsten steht es mit seiner Selbständigkeit in IV. Der Grund ist leicht einzusehen. In II und III herrscht eben der Ton, welcher ihm von der Kanzel her geläufig sein konnte; dort steht er auf dem Boden der epischen Erzählung und da versagt die geringe Kraft fast vollständig. Was Wunder, wenn ein solches Product dichterischer Unfähigkeit keine sichtbare Spur in der Literatur der Folgezeit hinterlassen hat und wenn seine Überlieferung sich auf das Minimum einer Hs. beschränkt?

§ 7.

Fritsche Closeners ‚der geischeler bredie‘ und ihr Verhältnis zur vrônen botschaft.

Wenn wir behaupteten, dass eine Kenntnis des deutschen Gedichtes in späterer Zeit sich nirgend nachweisen lässt, so haben wir zu jener Ansicht Haupts (Z. f. d. A. IV, 580) Stellung zu nehmen, die obige Predigt als eine gekürzte Prosa-Auflösung[1]) der vr. b. bezeichnet.

[1]) ebenso Wackernagel, Ltg. I², 352 Anm. und Goedeke, Gr. I², 229.

Mit Hilfe des uns nun reichlicher zugebote stehenden Materiales wird sich das wahre Verhältnis unschwer ergeben. Wir legen der folgenden Darstellung den Strobelschen Abdruck in der Bibl. d. Stuttg. lit. V. Bd. I, S. 89—95 zugrunde, bemerken aber, dass die Predigt nur zu einem Theile d. H. bis zu Ende des Satzes *vñ sol sich frouwen mit minen uszerwelten iemer in minem riche ewekliche. Amen.* (a. a. O. S. 94, Z. 4) als Entsprechung der V. 43—495 der vr. b. in unseren Interessenkreis fällt. Der Rest hat mit dem deutschen Gedichte nichts mehr zu thun, sondern nimmt nur auf den speciellen Zweck, die Geiselfahrt, Bezug.

Die *geischeler bredie* Closeners könnte dann gewiss nicht mehr in dem früheren Lichte erscheinen, wenn sich zeigen ließe, dass einzelne Partien in ihr auf den unmittelbaren Einfluss einer anderen Vorlage — setzen wir dafür zunächst A — zurückgehen. Dazu bedarf es nur einer Vergleichung dieser Partien der drei in Frage kommenden Stücke, Predigt (P), lat. Prosa (A), deutsches Gedicht (vr. b.).

P 90, 1 *die botschaft unsers herren sprach also:*

A *epitula autem sancta domini nostri Jhū xp̄i sic dicebat.*

vr. b. 61 ff. *dô begunde der engel den liuten*
die vrône botschaft diuten
alsô si an der tavel geschriben was.
disiu wort er dô las.

P. 90, 10 *vñ das hab ich uch alles genomen von üwern ougen*

A *et abstuli ab oculis vestris*

vr. b. 89 nur: *dasselbe hân ich in benomen.*

P. 90, 25 *ouch han ich uber uch gesant daz heidensche volke, daz üwer kinder hant gevangen.*

A *deinde misi super vos gentes malas quae sanguinem effuderunt vestrum et plures in captivitatem ducti sunt.*

vr. b. 130 f. *daz ich gesant ûf iuch die diet*
diu iwer bluot vergôz

Hier ist es deutlich, dass P und vr. b. entweder auf eine Vorlage zurückgehen, die beide Stellen enthielt. unter denen sie dann eine verschiedene Wahl trafen, oder dass P aus einer Vorlage hervorgieng, die nur die eine Stelle kannte.

P 91, 9 . . . *vñ mich erbetten hant daz ich minen zorn von uch gewendet han, und ich min barmhertzekeit mit uch geteilet han.*

A . . . *et rogaverunt me pro vobis, ut averterem iram meam a vobis et misericordiam feci super vos.*

vr. b. 178 ff. *und bâten mich, daz ich iuch iwer sunde lieze buozen.*
do erbarmete sich mîn goteheit

A und P stimmen an dieser Stelle so genau überein, dass dies unmöglich ein bloßer Zufall sein kann; wie könnte also vr. b., die hier aus einem bestimmten Grunde von A abweicht, die Quelle von P sein?

Ebenso bezeichnend sind folgende Beispiele:

P 91, 17 *un̄ wil dun daz ir jungen sterbent, un̄ daz der Saracenen rosse fusze uch ertreten muszent un̄ an uch rechent die tage miner heiligen ufferstanunge.*

A . . . *et faciam vos interire sub pedibus equorum sarracenorum propter meam resurrectionem.*

vr. b. 217 f. *und mach iuch den heiden undertân,*
dar nâch tuon ich iuch des lebenes ân

P 91, 36 *Uwer selen sullent dorren von deme füre, daz nüt endes hat.*

A *et siccare faciam animas vestras ab igne, qui non habet finem.*

vr. br. 267 ff. *ein viur ich ûf gesende*
daz enhât nehein ende
und trucken iur gebeine
mit viurînem gesteine.

endlich: P 92, 25 *un̄ sint so gar vol dumbes sinnes, un̄ sint one witze, un̄ verstont nüt die ewige ruewe un̄ die ewigen fröude.*

A . . . *sed vos, cum sitis pleni tanta stultitia requiem corpori vestro quam videtis, non cognoscitis.* vr. b. fehlt der Passus gänzlich.

Mit wünschenswerter Sicherheit ergibt sich aus dieser Vergleichung das Resultat, dass die vr. b. keinesfalls die Vorlage von P gebildet haben kann, Haupts Vermuthung also hinfällig ist. Doch dürfen wir weder bei diesem negativen Resultate stehen bleiben, noch auf Grund der thatsächlich vorhandenen Übereinstimmungen etwa A die Rolle zutheilen, die wir der vr. b. eben abgesprochen haben. Um der Erkenntnis des wirklichen Sachverhaltes näher zu kommen, braucht es nur der Einführung des lat. Briefes Christi aus der Wiener Hs. Nr. 510 (W), der, wie wir wissen, A an Umfang, Inhalt und Anordnung desselben gleich, doch im einzelnen Abweichungen zeigt, die gerade für unsere Untersuchung ersprießlich sein werden.

P 91, 12 *un̄ die* (juden) *behaltent iren samestag*

A . . . *et tenuerunt* (legem) *et non dimittunt*

W *et tenuerunt diem sabbatum*

P 91, 31 *durch die habe ich uch vergeben uwer sünde, vñ mich erbarmet uber uch sünder.*

A . . . *per sanctam matrem meam . . . indulsi vobis spatium*

W *per sanctam matrem meam . . . indulsi vobis spatium et feci misericordiam super vos.*

P 92, 3 *ich verderbe uch so gar daz uwer niemer me gedoht wirt uf erden.*

A . . . *perdam vos, ut non sitis super terra*

W *perdam vos de terra ita ut non fiat amplius memoria de vobis super terram.*

P 93, 33 . . . *daz die botschaft keines menschen hant geschriben hat wan der kunig vom himel mit siner hant*

A . . . *quia haec epistola non est scripta de manu hominus sed scripta venit a summitate celorum*

W . . . *venit de manu domini a summis celorum.*

Es ergibt sich: Wir konnten Stellen ausheben, an denen A gegenüber W, das da vollständig zu P[1]) steht, versagt. A kann also nicht die nächste Quelle von P sein. Da ferner weder W (einzelne — freilich sehr wenig zahlreiche — Übereinstimmungen zwischen P und A gegen W liefern den Beweis) noch E (s. Anm.) dieser Platz zukommt, so haben wir als Quelle (V) einen (offenbar ebenfalls lat.) Brief Christi zu construieren, von dem sich mit Sicherheit sagen lässt, dass sein Text der W- und E-Gestaltung sehr nahe gestanden sein muss; mit aller Wahrscheinlichkeit wird er außerdem mit E auch den Mangel von III getheilt haben. Eine Copie dieses so charakterisierten Briefes möchten wir weiter schließen, gerieth auf irgend welche Weise in die Hände der Geißelbrüder und wurde in Erkenntnis seines Wertes für die Hebung ihres Ansehens und der Wirkung auf die leichtgläubige Masse übersetzt, mit entsprechender Ausweitung nach hinten. Der Übersetzer scheint übrigens seiner Vorlage gegenüber öfters selbständig verfahren zu sein. So in

[1]) Ein überraschend ähnliches Verhältnis zu W zeigt der lat. Brief in der Erlanger Hs. 444 (E), von dem ich eine Abschrift der zuvorkommenden Güte Herrn Prof. Steinmeyers verdanke; doch starker Kürzungen und Auslassungen wegen kann auch er nicht im Quellenverhältnisse zu P stehen, wohl aber darf man die gleiche Vorlage für beide ansetzen.

der ausführlichen Beschreibung der Hungersnoth[1]) P 90, 27, die in allen lat. Hss. und der vr. b. mit dem einfachen Bilde ‚*durrez holz muostet ezzen*' gezeichnet ist; ferner in der wiederholt ausgesprochenen Mahnung auch den Freitag (*heiligen fridag*) zu ehren, die mit der Stelle (a. a. O. S. 89): *Der den fritag nüt envastet, Uñ den sundag nüt enrastet etc.* in einem Leiche der Geiselbrüder correspondiert.

Endlich: P 91, 25 *ich hatte gedacht an dem zehenden tage des sübenden monen — daz ist an dem sunnendage nach unser Frouwen tage, als sü geboren wart — daz ich getotet wolt haben . . .:* gegenüber dem durchgehenden: *cogitavi in decimo die mensis septembris* . . . Diese Zeitdifferenz von zwei Monaten erklärt sich unschwer. Vierzehn Tage nach *sungichten* (24. Juni, Johannestag), also Anfang Juli waren die Geiseler nach Straßburg gekommen. Musste der Eindruck auf die Zuhörer der Predigt nicht umso stärker sein, wenn sie erfahren, wie unmittelbar nahe ihnen das nur durch Mariens und der Engel Fürbitte abgewandte Strafgericht Gottes bevorstand?

Dann fallen noch die Zeilen P 93, 14 ff. *Werlich alle ebrecher — gottes zorn got über uch* in diesen Zusammenhang. Zum Theil übereinstimmende Gedanken finden sich in III der vr. b. (vgl. V. 540 ff. 668 ff.) und an den entsprechenden Stellen von A, W etc.; doch daraus schließen zu wollen, dass die Vorlage von P diesen III. Theil enthielt, aus dem nur diese vereinzelten Gedanken in P herüber geflossen seien, wäre gewiss zu gewagt, schon deshalb, weil sich dann der durchgreifenden Norm entsprechend ein viel engerer Anschluss an den Wortlaut des lat. Textes dieser Stellen zeigen würde. Damit berühren wir aber vom neuen einen Punkt, der bereits durch die Untersuchung in § 5 vorbereitet wurde. Nachdrücklich betonten wir an jener Stelle, wie Theil III der vr. b. auf eine plumpe Wiederholung von II hinauslief; dann konnte festgestellt werden, wie dasselbe Verhältnis bereits der lat. Vorlage eigen sei; nun stoßen wir auf Glieder derselben Gruppe, die jenes III vollständig ignorieren, das sind P (und wohl auch seine Quelle), E und endlich eine deutsche Prosa auf Bl. 10^b—11^b des Pg. Codex Zb 10 15. Jh. auf der Fürstl.-Stolberg. Bibl. zu Wernigerode.[2])

[1]) wenn hier nicht eher der Chronist Closener durchblickt.

[2]) Eine Abschrift des Stückes verdanke ich der großen Freundlichkeit des Herrn Archivrath Dr. Ed. Jacobs. Es zeigt sich, dass diese Fassung (F)

Sind diese letztgenannten Fassungen — oder besser — ist ihre gemeinsame Vorlage als Kürzung des ersten Typus zu betrachten, oder hat sie gerade die ursprüngliche Gestalt bewahrt, von der jener nur eine verwässerte Ausweiterung ist? Angesichts der zweifachen Art der Überlieferung muss diese Frage aufgeworfen worden, aber wir gestehen, keine befriedigende Antwort darauf finden zu können. Repräsentierte II als selbständiges Ganze genommen eine Mache besserer Art, an der klare logische Gliederung der Gedanken, Fortschritt ohne Zurückgreifen auf Früheres nicht zu verkennen wäre, dann ließe sich die Entscheidung viel leichter fällen. Die ungeschickte Wiederholung würde als gleichwertige, spätere Zuthat zurückzuweisen sein. Wenig passt dieser Maßstab auf ein Erzeugnis, das wie das vorliegende nur als Schreckmittel für die abergläubische, leicht zu packende Masse berechnet, naturgemäß den größten Wert darauf legen musste, dieses Gefühl der Furcht und Zerknirschung möglichst auf die Spitze zu treiben. Schreckenbilder, Segen- und Fluchformeln werden gehäuft (schon in II!), jedes Mittel scheint recht, warum dann nicht auch die Wiederholung des ganzen? Dazu kommt noch, dass die ältere Überlieferung (nur Hss. des 12. und 13. Jh.) auf Seite der längeren Fassung steht. Trotzdem kann die Möglichkeit einer entgegengesetzten Entwicklung nicht geleugnet werden und mit einem ‚non liquet‘ müssen wir daher diese Frage fallen lassen.

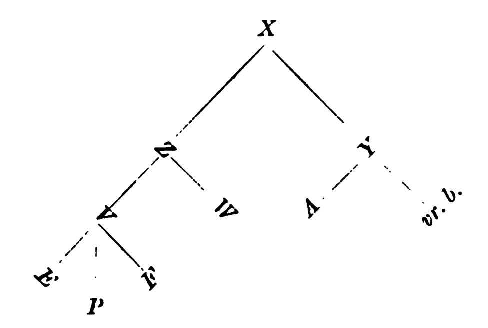
Im Verlaufe der vorliegenden Untersuchung haben wir neben der *vrônen botschaft* als Glieder derselben Gruppe A W V E P F mehr oder weniger ausführlich besprochen und jedem einen bestimmten Platz innerhalb der Gruppe anzuweisen gesucht.

Einen übersichtlicheren Einblick in ihr gegenseitiges Abhängigkeits-Verhältnis von einem als X anzusetzenden Archetypus (sagen wir dem Grade der Wahrscheinlichkeit entsprechend einem Vertreter der längeren Fassung) mögen wir aus nebenstehendem Stammbaum gewinnen.

Ließ sich der *vrônen botschaft* als Einzelproduct, besonders vom Standpunkte poetischen Wertes aus betrachtet, nicht viel Geschmack abgewinnen, so glauben wir ihr einigermaßen verdientes Interesse dadurch gesichert zu haben, dass wir zeigen konnten, wie sie mit ihren Wurzeln auf dem Boden einer weit-

sich eng an P anschließt (auch dialectisch), jedoch schon früher bei sonstigen starken Kürzungen abbricht; die vr. b. setzt es in keiner Weise voraus.

verbreiteten[1]) Überlieferung haftet, die, bald im Dienste der Kirche, bald in dem einer religiösen Secte, sich in dieser (oder nur verkürzter) Gestalt vom 11. bis 15. Jh. handschriftlich verfolgen lässt, hervorgeflossen und unterstützt durch zwei allezeit mächtige Factoren: Leichtgläubigkeit und abergläubische Furcht der Menge. Mit der hier besprochenen, an und für sich ein Ganzes bildenden Gruppe ist freilich nicht schon die Geschichte der ihr zugrunde liegenden Fiction erschöpft. Über ihre wahrscheinliche Entstehungszeit, Ausbreitung und verschiedenartige Gestaltung haben wir jedoch aus Gründen, die im Vorwort auseinandergesetzt wurden, an dieser Stelle nicht mehr zu handeln. Nur die Andeutung sei noch gestattet, dass Spuren der erreichbar ältesten Fassung bezeichnend ins 6. Jh. zurückgehen, dass wir einen freilich sehr corrupten Text aus zwei in Spanien, resp. Gallien ge-



schriebenen Codices des 8. Jh. gewinnen, denselben dann bald nach England wandern sehen, wo er uns in mehreren, zum Theil recht freien, homiletischen Übersetzungen in ags. Sprache entgegentritt. Ebendasselbe Land scheint uns auch die jüngste Gestaltung in Drucken des 18. und laufenden Jh. bewahrt zu haben.

---

[1]) vr. b., A, E, gehören nach Baiern, W (?) und Add. 16.587 (S. 39) nach Österreich, P u. F nach Allemanien, Add. 23.930 nach Frankreich. Endlich finde ich in Cochrans Catalogue of MSS, London 1826, p. 5, Nr. 21 erwähnt: ‚Cod. membr. sec. XI. fol. 1° Haymonis Expositio in Apocalypsim . . . 4° Epistola D. N. Jesu Christi descendens de coelo super altare S. Petri in Jerusalem. This M. S. formerly belonged to the monastery of S. Maria in Caserta.‘ Da die Anfangsworte den Schluss zuzulassen scheinen, dass wir ein Glied unserer Gruppe vor uns haben, erhalten wir also einen Beweis für die Existenz der Gattung in Italien und zugleich, wenn anders wir der Altersbestimmung der Hs. trauen dürfen, das früheste Datum für ihre Aufzeichnung. Die Hs. selbst ist leider verschwunden.

Diz ist diu vrône botschaft ze der christenheit.

In nomine patris et filiî, 178[a]
des heiligen gnâde wese mir bî
und entsliezze mînen munt,
daz ich den laien mache chunt
5 in tûtesker zungen
wie got dur sîne barmunge
mante ze Jêrusalêm die liute,
(als ich iu hernâch bediute)
daz si sich bechêrten von ir unreht,
10 wan iz ist billîch daz sînen chnecht
ein herre mit der rede zuhtigen sol.
wil ave er ir niht goumen wol,
sô mag iz im wol ubel ergân.
Alsô was iz umbe die liute getân
15 die dô ze Jêrusalêm wâren:
suntigiu werch si des suntages nicht verbâren,
als noch der liute gwonheit ist,
dâ mit si verwurchent der sêle gnist
und verliesent gar ir heil.
20 wan unser sâlden daz beste teil
ist uns des suntages bechomen.
ouch sol uns werden benomen
an dem suntage unser swâre
so got, der vrônenbâre,
25 chumet von himele in daz tal ze Jôsaphât,
dâ er sîn gerichte hât.
die rehten von den suntigen er dâ scheidet.
Swem disiu rede leidet,
dem muozze got sîn erbolgen.
30 ouch schulen wir gerne volgen
dem wîssagen der uns gegeben hât
disen wîslichen rât:

4 *daz* ganz verrieben 5 *tûsker zun[ge]n* H zunge 7 *Jêrusalem* kau lesbar 8 *bedûte* 9. 10 *unrehte: chnehte.*

Swenne wir hôren von geriht,
des schol uns bedriezzen niht
35 und schulen spâte unde vruo
unseriu herze reinen dar zuo,
daz des heiligen geistes minne
muoze wonen darinne.
Ouch schult ir bitten umbe mich 178[b]
40 daz got muozze erbarmen sich
uber mîne chranche sinne.
in sînem namen [der materie] ich beginne.
~~Hie~~ hevet si sich an.
Von himele chom ein vrôniu botschaft
ze Jêrusalêm ûf sant Pêters alter mit grôzer chraft.
45 an ein marmelîn tavel si geschriben was,
als si der engel dar nâch las.
Ûz der tavel vuor ein lieht,
dem was gelîches nieht
wan diu viurîn donerstrâl.
50 von den liuten wart ein schal.
si brâhte ein engel hêre.
die liute erchômen sêre,
dô si die tavel ane sâhen.
si begunden gâhen
55 nider zů der erde.
die vil unwerde
machten einen lûten dôn:
si ruoften alle ‚chyrieleisôn‘,
daz chût ‚erbarme dich uber uns herre‘,
60 (und sprâchen) ‚verhenge niht daz uns iht gewerre‘.
Dô begunde der engel den liuten
die vrône botschaft bediuten

34 H bedruzzen 36 *reinen* eher als H wende; die Schrift ganz verwischt. 38 *muoze* ergänzt 48 *niht* 50 zu lesen: *von dem liehte?* 53 *ansahen* 58 *chyriel'* 59 *herre erbarme* 62 *beduten*

A 1 ‘ Epistula domini nostri Jesu Christi descedens de caelo super altare sancti Petri in Hierusalem, scripta in tabulis marmoreis. et lumen de ipsa erat sicut fulgur. Angelus autem domini tenebat eam in manibus et omnis populus cum videret eam per timore cecidit in facies suas
5 clamantes ‚kyrieleyson‘.

also si an der tavel geschriben was.
disiu wort er dô las:
65 ,O ir sune der heiligen christenheit,
wan ich iu ê hân geseit
unde habt iz ê gesehen
daz ir soldet haben verjehen
iwer sunde und iwer missetât,
70 dô ubergienget ir mînen rât
und woldet sîn gelouben niht.
dar umbe iu ze lîden geschiht
grôzziu wîze, sô des wirt zît,
wan ir alle ungeloubich worden sît.
75 und mînen heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach,
habt ir niht behuotet wol;
und iwer sunden der ir sît sô vol,
habent iuch niht gerouwen,
80 und swaz ir ubeles maht beschouwen
daz begundet ir ze minnen 179ᵃ
von allen iweren sinnen.
ouch ist iu ê chunt getân
daz der himel und diu erde schulen zergân:
85 mîniu wort belibent stâte.
Ich gab iu grozze râte,
beidiu chorn unde wîn,
des muozzet ir nu âne sîn,
daz selbe hân ich iu benomen.
90 von iweren sunden ist daz chomen.

65 *christenheite* 79 *geruowen* 80 vn̄ undeutlich.

Et epistula sancta domini nostri Jesu Christi sic dicebat: Quia vidistis filii hominum quia prius mandaui vobis et non credidistis et ideo increduli vos omnes estis et diem sanctum meum dominicum non custodistis nec penitet vos de peccatis vestris et de malo quod fecistis. 10 iam audistis quod celum[1]) et terra transibunt verba autem mea non transibunt. Ego dedi vobis frumentum et vinum. et abstuli ab oculis vestris propter peccata vestra, quia non custodistis diem sanctum meum

8 W E[2]) increduli estis, o homines 12 WE non custodiendo d. s. m. d.

[1]) Matth. 24, 35.
[2]) Ich füge unter dieser Rubrik noch die bedeutsamsten Abweichungen der W-E-Fassung von A hinzu, indem ich an die Wichtigkeit der beiden bezüglich der Quellen- [illegible] erinnere.

Daz ir mînen suntach niht behuot,
dar umbe gwan ich den muot,
daz ich den heiden ûf iu gebôt
und der diet von der ir littet grôzze nôt,
95 diu iwer bluot hât vergozzen
und iuch in ir vanchnusse hete verslozzen.
Und hân verhenget manger dinge
uber die alten und die jungelinge:
ertpibe, hunger, chever hân ich iu gegeben,
100 nâteren, mûse, houschriche, daz si iu daz leben
solden benemen gar
und verbôseren alle iwer lîpnar.
daz tet ih allez umbe daz,
wan ir niht habet behuotet baz
105 mînen [vil] heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach.
Ich hân iu schûwer erzeiget
und des himiles bleczen ûf iuch geneiget,
grôze siechtuome und anderiu leit
110 gab ich iu, sune der christenheit,
durch mînen [vil] heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach.
Nû habet ir glîche den tôren
verhertet iweriu ôren,
115 daz ir mîner stimme niht enhôret:
dar umbe hân ich iuch zestôret
und [hân] ubeliu tier ûf iuch gesant
diu iu ê wâren unerchant
und noch unerchant sint,
120 daz si vrâzzen iweriu chint.

98 *vnber die* 113 f. *torn: horn.*

dominicum: Ideo mandavi super vos sarracenos et gen[tes] que sanguinem vestrum fuderunt et in captivitatem vos deduxerunt. Insuper
15 multas tribulationes dedi vobis, terremotus, fames, brucos, serpentes, mures, locustas propter diem sanctum meum dominicum. Ostendi vobis grandines, coruscationes, infirmitates validas et multa mala ostendi vobis propter diem sanctum meum dominicum. sed obdurastis aures vestras et noluistis audire vocem. Propterea misi super vos tribulationes multas

14 Insuper—vobis fehlt W E 16 W E . . . dominicum quem non custodistis 18 W obd. corda E animas.

Ich hân bechrenchet iwer leben,
ich hân iu grôzen durst gegeben,
ich gab iu regenes alsô vil,
daz diu wazzer uber ir zil 179[b]
125 uz den holen vluzzen
und die erde beguzzen,
sô daz si si verslunden.
ouch ze den selben stunden
mir mîn gotheit riet
130 daz ih gesant ûf iuch die diet
diu iwer bluot vergôz,
und mange siechtuome grôz,
darzuo mange weinunge.
ich macht daz ir ân wandelunge
135 durrez holz muostet ezzen.
durch iwer missetât het ich iwer vergezzen
und umbe mînen [vil] heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach,
den ir niht habet geêrt
140 also iuch mîn gotheit hât gelêrt.
Unde ir vil ungetriwe,
ungeloubige und âne riwe,
wande ir in [den] sunden sît geborn,
gehuget ir niht daz sînen zorn
145 got ûf iuch gesendet hât
durch iwer aller missetât?
Umbe iwer ubele hete ich gedâht,
— als ich iz nâch hete volbrâht —

121 *bechrenchet,* sehr schwer leserlich 134 *machet.*

20 et feras pessimas quae devoraverunt filios vestros. Dedi vobis siccitates validas et pluvias multas, ita quod flumina exierunt de locis suis et devoraverunt terram. Deinde misi super vos gentes malas quae sangui em effuderunt vestrum et plures in captivitatem ducti sunt et multas tribulationes et dolores et plorationes induxi super vos. et feci vos co-
25 medere lignum aridum propter iniquitates vestras et propter diem sanctum meum dominicum quem non custodistis sicut praecipi vobis. et vos perfidi et increduli non memoratis quia ira dei venit super vos propter iniquitates vestras. Propter malignitatem vestram cogitavi, ut disperderem vos de superficie terre propter incredulitatem vestram.

22 deinde—31 transibunt fehlt in E 28 W iniquitates quas facitis super terram. propterea cogitavi . . .

daz ich iuch ab der erde tâte.
150 umbe iweren ungelouben und durch iwer missetâte
wolt ir mîniu wort niht verstân
diu ich alsô gesprochen hân:
daz der himel und diu erde zergênt,
[und] mîniu wort êwechlîchen gestênt.
155 Do ir der der sunden sô vil hetet bechort,
darumbe sant ich iu mîniu wort
und ouch mîniu gebot
und chunte iu daz ich bin iwer got,
das ir lebtet deste baz:
160 do ne woldet ir niht glouben daz
noch behuotet mînen [vil] heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach.
Ôwe, ir vil armiu christenheit,
war umbe leget ir iwer hant sô gereit
165 an daz heilige chrûze ze deheiner zît 180'
und sprechet daz ir bruoder sît?
dar umbe daz ir gemeinechlîchen
sprechet ,Pater noster' allîchen:
rehte bruoder ir niht enbirt,
170 wan [iwer] deheiner dem anderm holt wirt.
Ir werdet gevatteren und sît ein anderen niht holt,
ir behaltet die gevatteren niht sô ir solt.
Dar umbe hete ich des gedâht
daz ich iu von der werlte hete brâht.
175 daz gerou mich durch iu niht sô sêre
wan durch die menige mîner engel hêre,

152 *ihc* 161 *Noch* 167 *darumbe darumbe* 170 *H* anderen 175 *gerouc* 177 *vuozzen : buozzen* 179 *gotheit.*

30 et noluistis intellegere verba mea sancta sicut in ewangelio locutus sum: quod celum et terra transibunt. Ideo verba et precepta mea misi super vos ut bene esset. et vos non credidistis neque custodistis diem meum sanctum dominicum. Et ideo miseri, quare ponitis manum in cruce et dicitis quia fratres sumus? vos non estis veri fratres sed inimici.
35 et vos facitis compatres et non tenetis eos ut decet. Perinde cogitavi ut disperderem vos de terra. et penituit me non propter vos, sed propter multitudinem angelorum meorum qui ceciderunt sub pedibus meis et

31 W ... transibunt verba autem mea non transient 32 ff E verderbt, nur: bene esset vobis et tamen uos veri fratres sed inimici et nos facitis ...

die lâgen under mînen vuozen
und bâten mich daz ich iuch iwer sunde lieze bu(
Do erbarmete sich mîn goteheit
180 uber iuch, sune der christenheit.
ir begundet ave ubel zetuon als ê
und ze sunden michels mê.
Ôwê, ir vil armen,
wie sol ich mich uber iuch erbarmen,
185 wande ir ein geslahte sît
der vippere die alle zît
gerne ubeliu werch begân?
ir wîp und ouch ir man,
ein bôsez geslahte — nû seht —
190 und ungeloubigez, swes ir [nû] jeht.
Ich gab den juden die ê
an dem berge Synay bî Moysê,
die behaltent si als in geboten ist
und enlâzent si noch ze deheiner vrist.
195 Ich gab ave iu unversolt
die toufe ân silber und âne golt,
(von mir selben ich daz tet)
der behieltet ir niht dur mîne bet,
noch mîniu wort ir behalten woldet
200 und mînen tach, als ir von rehte soldet,
an dem mîn urstende lît,
noch mîner heiligen hôchgezît
welt ir niht êren;
dâ von sich iwer unheil muoz gemêren.
205 Ich swer iu bî mîner zeswen hant,
(sît ich der oberiste bin genant,

189 *ir sît ein?* 190 *geht* 198 *behietet.*

rogaverunt me pro nobis, ut averterem iram meam a vobis: et m
cordiam feci super vos et vos cepistis malum facere. O miseri, geni
40 vipperarum, torpescite, generatio prava et incredula. Hebreis dedi l
in monte Synai per Moysen et tenuerunt et non dimittunt: vobis a
dedi baptismum novum per memetipsum et non tenuistis nec ma
mea nec diem sanctum meum dominicum, qui est resurrectio mea
festivitates sanctorum meorum observastis. Juro vobis per dext

38 W et sic placatus misericordiam 39 miseri fehlt W 41 W tenuerunt diem sabbatum et non dimiserunt adhuc 43 f. W nur: n m. d. d. observastis.

sô swer ih iu bî mînem hohem arme gereit)
geriwet iz iuch niht, sune der christenheit,
und behaltet ir niht mînen suntach
210 den niemen wol vol êren mach,
und mîner heiligen hôchgezît
an den ir geburt oder ir marter lît:
daz ich ûf iwer gelende
mînen zorn sende
215 und wolf unde endriu tier
diu iweriu chint vrezzent schier,
und mach iu den heiden undertân.
dar nâch tuon ich iuch des lebenes ân.
[Âmen, daz bezeichenet die warheit,
220 dar umbe sprach er ze der christenheit:]
Âmen, âmen ich iu sage,
behaltet ir niht des samztages von mittem tage
mînen suntach unze der nônzît,
daz vil manich chumber ûf iu gelît.
225 und die heilige gevatteren wellen sîn
und die ir hant legent an daz chrûze mîn,
— wande si alle bruoder sint
von diu daz si heizent gotes chint: —
die tragen ir letenîe vil gwis
230 an dem tage Veneris
vastende und mit gebete,
sô verlâze ich si an deheiner stete.
Nû geloubet iz âne spot,
behaltet ir niht diu gebot,

209 Lücke, wohl *vn̄* 213 *uf iv* 228 H heilent 230 *ueneris* 233 *glovbet, an.*

meam et brachium excelsum, si vos non penitebitis et non custodieritis diem meum sanctum dominicum et festivitates sanctorum meorum, mittam super vos iram meam et bestias feroces, lupos et multas alias bestias, que manducent infantes vestros, et faciam vos interire sub pedibus equorum sarracenorum propter sanctam meam resurrectionem. Amen
50 amen dico vobis quia si non custodieritis diem meum sanctum dominicum ab hora nona sabbati usque in lune diem lucescente celo clara

47 et multas alias bestias fehlt W E 52 W . . . luce clara coruscante, et sancti compatres et fratres qui ponitis manum in Christi crucem se non observent (sic!) et in die Veneris letanias facientes ieiunando credite . . . E . . . et sancti conpatres et fratres qui ponitis manum in cruce Christi in die Veneris portantes letanias ornando (!) et ieiunando. Credite . . .

235 ich lâze ûf iuch steine
mit brinnendem viwer gemeine.
ich hete gedâht durch iwer missetâte
daz ich iu ab der erde tâte
mit vil jâmerlîcher chlage
240 an dem zehentem tage
des mânen der septembris genant ist.
noch hân ich iu geben vrist
durch die lieben muoter mîn
und durh mînen engel Cherubîn et Seraphîn,
245 die bittent umbe iuch tach und naht.
ir gebet hât iu brâht
daz ich iu die vrist hân gegeben,
ich hete iu anders benomen daz leben.
Unde swere iu, sune der christenheit,
250 bî mînen oberisten engelen gereit,
behaltet ir niht mînen suntach
den niemen wol vol êren mach:
daz ich wildiu tier
ûf iuch gesende schier,
255 diu ir nie gesâht,
und gevugele daz sêre gâht,
daz iz iuch des lebenes ân getuot;
und verchêre dur iweren unreinen muot
den liehten sunnen schîn,
260 daz er muoz vinster sîn,
sô daz einer den anderen erslahe.
(nû merchet waz iuch daz vervâhe)

243 *durch* in der Lücke 248 *benomen anderz.*

luce, cur facitis vobis compatres et cur ponitis manus in crucem i
Veneris portantes letanias ieiunando et orando? credite, credite, qu
ista precepta mea non feceritis, mittam super vos lapides cum
55 ferventi. cogitavi in decimo die mensis septembris ut disperderem o
animas desuper terram; sed per sanctam matrem meam et per san
cherubin et seraphyn, qui non tacebunt die ac nocte rogare me
vobis, indulsi vobis spatium. Et iuro vobis hoc per sanctos angel
archangelos meos, si non custodieritis diem meum sanctum domini
60 mittam super vos bestias quas numquam vidistis et volatilia et conve
lumen solis in tenebras, ut unus (1av) alterum interficiat propter

54 W E lapides igneos et desuper aquam ferventem 58 W E spa
et feci misericordiam super vos 60 mittam—volatilia fehlt E.

und chêr ab iu mîn beschoude.
sô wirt unter iu chleiniu vroude,
265 niwan ein grôzer ruof,
beidiu chlage unde wuof.
ein viuwer ich ûf iu gesende
daz enhât nehein ende,
unde trucken iwer gebeine
270 mit viurînem gesteine,
und sende ûf iu manich leit
und die diet diu iu niht vertreit,
si zestôre iwer lant.
durch iwer missetât wirt iu erchant
275 des lîbes und der sêle slach
und umbe mînen [vil] heiligen suntach
den ir niht habet geêrt
als mîn gebot iu hât gelêrt.
Und swer iu bî den tugenden manichvalt
280 mîner engele unde bî ir gwalt
und bî mîner zeswen hant,
(wande ich der oberiste bin genant,
sô swer ich bî dem hôhem arme mîn
und bî dem liehten sunnenschîn)
285 bî mîner lieben muoter ich iu swere
und bî allen himelischen here
und bî der chrône mîner marterâre: 181[b]
daz ich ûf iu chêre
des lîbes und der sêle slach,
290 behaltet ir niht mînen suntach,

266 *ůf* H wof 278 *als iu* 279. 284 *Vnde* 283 *arm.*

meum sanctum dominicum et avertam faciem meam a vobis et fiet planctus magnus et vox turbida. et siccare faciam animas vestras ab igne qui non habet finem. et inducam super vos gentes terribiles, que 65 vobis non parcent, sed destruent omnes provincias propter iniquitates vestras et propter diem meum s. d. quem non custodistis. Et iuro vobis per dexteram meam et brachium meum sanctum excelsum et per virtutes angelorum meorum et per genetricem meam et per coronas martyrorum meorum, quia si non custodieritis diem meum sanctum dominicum,

63 W et destruentur animę vestrę E et siccabantur animae vestrae 64 et inducam—81 custodistis fehlt E.

und daz ich iu unwerde
vertilge ab der erde.
Ich sage iu wârlîchen:
behaltet ir genendechlîchen
295 mînen heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach,
an dem mîn urstende lît,
daz ich ze deheiner zît
iuch verlâze under wegen
300 und tuon uber iuch mînen segen,
und daz diu erde volliu wuochers wirt,
und daz der walt mit vollen sîn wuocher birt,
und daz diu werlt wirt vol
mînes lobes, wan si sol
305 mich von rehte lobende sîn,
und tuon iu mit vollen schîn
grôzer vroude mit mîner chraft,
daz diu niwe vroude wirt sighaft
an der alten unde si vertrîbet:
310 bî iu stâtechlîchen si belîbet.
Vor unvride ich iu bewar,
daz ir ân sorgen lebet gar,
und chêre ab iu mînen zorn
und gib iu beidiu wîn und chorn
315 und mache daz ir alle iwer tage
wol lebet âne chlage.
und sô ir ze mînem chumftigen geriht
chomt, sô verdamne ich iu niht.
ich erzeige iu mîne barmunge,
320 alsô daz ir ân wandelunge

301–302 *icher* H wocher 310 *si* ergänzt 316 *an.*

70 perdam vos, ut non sitis super terra. Amen, amen dico vobis, quia si conversi fueritis et custodieritis diem meum sanctum dominicum qui est resurrectio mea, mittam super vos benedictionem meam et producet terra fructum suum et silva fructificabit et inplebitur terra gloria mea et adducam leticiam super vos cum habundantia et novum vetus com-
75 prehendet. et pacificabo gentes, ut in pace vivant sine sollicitudine et

70 W E . . . perdam vos [de terra W] ita ut non fiat amplius memoria de vobis 71 W E . . . fueritis et discederitis ab operibus vestris malis 75 W . . . ut novum conprehendatis.

iuch vrout in mînem rîche
mit mînen heiligen êwechlîche.
Sî ave dehein wîp ode man
der die rede niht wil verstân
325 noch si glouben welle,
der sî geborn ze der helle
und sî verteilet endechlîche
von mînes vater rîche
und sî vermeinsamet iemmer mê
330 al die wîle diu werlt gestê.
und der si geloubet, des wil ich phlegen,
uber den sî ouch getân mîn segen. 182a
Swer sô mit zorn bevangen ist,
daz er zurnet mit sînem ebenchrist,
335 — hât er sich sîner sunde niht erchant
und chumet er hin ze des briesteres hant,
dâ er enphâhet daz gemeine opher: —
vur golt wirt im gegeben chopher.
er sî ouch meineide,
340 von mînem rîche ih in scheide.
Swem iz alsô ist ergangen,
daz er mit vîentschefte ist bevangen,
welle er enphâhen daz heilige bluot,
sô schutte ûz dem buosem die gluot
345 und chome hin ze sînem viende ê
und bitte daz er gnâde an im begê,
daz er im vride gebe umbe die geschiht.
welle er im den vride geben niht,

337 *ophfer.*

avertam iram meam a vobis et faciam vobis bene vivere omnibus diebus vestris et implebo domos vestras omnibus bonis. Et cum veneritis ad iudicium, retribuam vobis misericordiam et gaudebitis cum sanctis meis in regno meo in secula seculorum amen. Et si fuerit homo qui non 80 crediderit epistolam istam, anathema erit et confusus a facie patris mei qui in celis est. Et qui crediderit epistolam istam, veniet super eum benedictio mea et super totam domum eius. Et iterum. Si habuerit homo aliquam iracundiam cum aliquo homine et accesserit ad communionem accipere de manu sacerdotis: anathema sit. Similiter qui habuerit 85 rixam cum aliquo homine et vult accipere sanctam eucharistiam, vadat et acquirat pacem ab eo cum quo rixatus est. et si ille noluerit pacem

86 et si . . . maledictus erit fehlt E.

der selbe sî vervluochet,
350 und der dâ vride suochet
der sî ledich von der sunde.
Ich sage iu daz ir schult verstân
des herren hulde dem undertân
ist elliu geschaft,
355 ir sult verstên sîner vorchten chraft.
tuot ir daz, daz ist ein sin,
wan ich der selbe herre bin,
iwer guotlîcher got.
nû ervullet mîniu gebot
360 und behuotet mînen suntach
den niemen wol vol êren mach,
ob ir minnet der sêle genist,
wand er ob allen tagen ist.
Alle die zît ich geschaffen hân
365 die ich iu hân gemachet undertân.
darumbe schult ir minnen
iweren schephâre von allen sinnen.

351 danach eine Lücke von einem oder mehreren Versen (vgl. A) 353 *dem ir* 358 guotlicher, nicht in der Hs. 361 *mac* 363 *wander*

---

facere, maledictus erit; et ille qui querit, iam liberatus est a peccato et tunc veniat et accipiat sanctam eucharistiam. Et ille qui in dominico die fecerit iurare aliquem, maledictus erit. Et ille qui iudicaverit iudicia
90 in die dominico, anathematizandus erit. Sciatis quia ego sum qui potestatem habeo super omnem creaturam que est in celis et in terra et abyssis et omnes contremiscunt sub potestate mea et in die meo sancto dominico requiescunt. et vos cum sitis perfidi et negligentes et non intelligentes, quia cibus est corpori vestro indulgentia peccatorum, sed
95 vos cum sitis pleni tanta stultitia, requiem corpori vestro quam videtis non cognoscitis. sed dico vobis: intellegite timorem domini et praecepta mea facite et diem meum sanctum dominicum custodite, quia omnes dies mei sunt. Tempora ego feci et tradidi vobis, ut cognoscatis creatorem vestrum. Melius fuerat (!), si nati non fuissetis, quam vitam eternam
100 non possideatis. Dies enim dominicus, ut superius dixi, requies est omnium

89 Et ille ... anathematizandus erit fehlt W 90 Sciatis ... —99 melius fehlt E, nur: o miseri et stulti quare non cognoscitis creatorem vestrum cum omnis creatura cognoscat illum? Melius ... 94 W et vos cum sitis perfidi et negligentes non intelligitis quod propter hunc debeatur requies corpori vestro et indulgentiam accipere peccatorum vestrorum. pleni per(!) nimia stultitia requiem corpori nostro temporalem non cognoscitis. sed dico ...

iu wâre bezzer ungeborn
denne ob ir êwechlîchen sît verlorn.
370 Vur wâr ich iu daz sage:
der suntach ist aller tage
ein gnâde und ein vroude, 182[b]
den suntâren ein wunnechlîchiu beschoude,
wande an dem suntage
375 sô enphâhent die mit glîcher wâge
antlâz aller ir missetât,
die ir sunde gerouwen hât.
Und ir armen, ir erchennet niht
welich gnâde des suntages geschiht
380 und an mîner heiligen hôchgezît;
sô mîn barmunge reste gît
den sêlen in der helle veste,
sô wert ir iweren sêlen reste.
Und swelich briester geschriben hât
385 dise botschaft und si ungelesen lât
offenlîchen vor den liuten
den er si solde bediuten,
und si verbirget in sîner gwalt:
der ist gotes vîant gezalt
390 und ist vermeinsamt iemmer mê,
wande der behaltet niht die ê.
Ez sint sumlîch êwart
die sêre strebent wider den gart,
394 sô si daz briester ambet enphâhent,
394 a daz si sêre gâhent

372 *genade* 387 *bedûten* 390 *mer* 391 *niht* fehlt 394 a—c von H ibersehen.

temporum, quia in illo die iusti et iniusti per misericordiam accipiunt indulgentiam de omnibus peccatis suis. et vos miseri non cognoscitis requiem vestram, quia in dominica die et in aliis festivitatibus omnium sanctorum meorum invenietis requiem animabus vestris. Et qualiscunque 105 sacerdos habuerit epistolam istam scriptam et non legerit eam coram populo sed abscondit eam in domo sua: ipse est inimicus dei et legem eius non custodit. Sunt quidam qui volunt fieri sacerdotes, ut manducent populum, et nolunt predicare mandatum meum. Hec omnia super capita

101 W . . . in eo die digni . . . accipiunt, E et in eo die etciam (!) indingni (!) accipiunt . . . 104 W . . . animabus uestris et non diligitis proximos uestros sicut vosmetipsos.

394b nâch den irdischen gwinnen
394c und wellent daz gotes wort nicht minnen
395 daz sie solten den liuten
predigen und bediuten.
Alle die sunde
werdent ir urchunde
an dem jungistem tage,
400 vil jâmerlîch wirt ir chlage.
Vernâmet ir mîniu wort
und behieltet ir mîner schrift hort
von herzen und von sinnen,
sô wolt ich iu minnen
405 und verbâre iu niht êwechlîche
und gâbe iu mînes vater rîche.
Ich swer iu bî dem hôhen arme mîn
und bî dem liehten sunnen schîn
und bî mîner engele schar
410 daz ich ervulle gar
daz ich iu geheizen hân,
ob ir mîniu gebot welt verstân 183[a]
und ob ir behaltet mînen suntach
an dem ich selbe reste phlach.
415 Und der hin ze chirchen gêt
und dâ andâhtlîchen stêt
an mîner heiligen hôchgezît
und sîn almuosen dâ gît:
ich ervulle im sîn arbeit
420 und gib im des mîn sicherheit.
Und swelich mennische sich begât
mit wuocher, des sêle wirt niemmer rât,

396 *beduten* 407 *arm* 421 *Vnde.*

eorum erunt in die iudicii. Si audieritis vocem meam et scripturam
110 meam servaveritis ex toto corde vestro, non disperdam vos in secula
seculorum. Et iuro vobis per dexteram meam et brachium excelsum et
per virtutes archangelorum meorum, et si custodieritis diem meum
sanctum dominicum, vere dico vobis quod repromisi adimplebo. Et qui
vadit ad ecclesiam et elemosinam et karitatem ibi fecerit: ego adim-
115 plebo laborem suum et debitum ei reddam in die iudicii et partem

110 W . . . observaveritis et si conversi fueritis ex toto animo vestro salvabo vos in sec. sec. Si autem non feceritis vere dico vobis . . . (= 113 ff).

wand er ze den sunden ist geborn.
ûf in chome ouch gotes zorn,
425 er sî vermeinsamt êwechlîche
und sî gescheiden [ouch] von gotes rîche.
Und der sich an dem suntage
dâ ze chirchen niht bechlage
sîner sunden und sîner missetât
430 und der hin ze chirchen niene gât
an mîner heiligen hôchgezît
und dâ sîn almuosen niene gît:
der sî vermeinsamt und vervluochet,
433a wande er niht gnâde suochet.
Dô der engel die botschaft gelas,
435 alsô si an der tavel geschriben was,
ein grôz wunder dô geschach,
von himile chom ein stimme und sprach:
‚Ir vil ubelen liute,
geloubet und erchennet hiute
440 an dirre botschefte iweren got,
an der ich iu mîn gebot
gelêret und geboten hân:
die muget ir gerne verstân.
An wen gedinget ir
445 ze vliehen vor mir,
sît sich niemen verbergen mach
vor mir weder naht noch tach?‘
Dô der patrîarcha hette gehôrt
von der stimme diu wort,

423 *wander* 431 heiligen fehlt s. v. 417, 686 etc. 432 *almûsen da* 33 *cerculêchet* 433a der ganze Vers fehlt bei H 435 *tauelen* s. v. 47 42 *gelert* 445 H von 448 *patriarch gerhorte: worte.*

habebit cum sanctis meis in vita eterna. Et qualiscunque homo tulerit usuram, ira dei veniet super eum et anathema sit in secula seculorum. et qui non ambulaverit ad ecclesiam in die sancto meo dominico et in aliis festivitatibus sanctorum meorum cum familia sua quae in domo 20 sua est, anathema erit. Et qui ierit ad ecclesiam in die sancto meo dominico et obtulerit ibi elemosinas pauperibus et oblationes deo dederit, habeat misericordiam a patre meo qui in celis est. Et cum lecta fuisset epistola ab angelo qui eam in manibus tenebat, venit vox de celo dicens: Credite, credite, impii et duro corde, in epistola ista creatorem vestrum

120 Et qui -- in celis est fehlt E.

450 als palde er sich ûf bôt 183[b]
und chlagete got ir aller nôt
mit allen phaffen die dâ wâren,
die sîniu wort niht verbâren.
Dô sprach der engel wîze:
455 ,vernemet alle mit vlîze
und verstêt daz ich iu sage.
ich swer iu bî dem hêren suntage
und bî unseres herren Jhesu Christi tugenden,
bî sîner geburt und bî sîner jugende
460 und bî der lieben muoter sîn
und bî der liehten engele schîn
und bî ir tugenden manichvalt,
bî ir chôren und bî ir gwalt
und bî aller marterâre chrônen
465 und bî allen himelischen thrônen
und bî allem himelischem here,
bî mir selbem ich iu swere:
daz diu botschaft, die ir habet erchant,
geschriben ist von deheines mennischen hant.
470 si wart geschriben in des himeles sal
und chom von danne her ze tal,
von dem oberistem thrône.'
Dô sprach [ave] der engel vrône:
,der die botschaft nicht gelouben welle,
475 der sî geborn ze der helle,
er sî vermeinsamt und êwechlîchen vlorn
und chom ûf in gotes zorn,

454 *wizze* 457 *eren* 461 *sunnen,* aber vgl. V. 596.

125 quam mandavi vobis. Aut in quem speratis fugere? Nullus est qui se abscondere possit ante (1br) faciem meam. Tunc erexit se sanctus patriarcha cum omni clero et cum omni populo qui erat ibi. Et ait angelus: Audite omnes populi et intellegite, quia iuro vobis per virtutem domini nostri Jesu Christi et per genetricem eius Mariam et per omnes choros
130 angelorum et per virtutes sanctorum apostolorum et per coronas martyrum eius, quia hec epistola non est scripta de manu hominis, sed scripta venit a summitate celorum de manu domini. et qui ei non crediderit, anathema sit et ira dei veniet super eum et pereat domus eius et indulgentiam non habeat in vita eterna. Et qui eam scripserit et trans-

126 Tunc — ibi fehlt E.

sîn gehugede mit im vervar
und er sterbe in den sunden gar
480 und sî êwechlîche
gescheiden von gotes rîche.
Der si schrîbet und vurbaz sendet,
des chumber sî verendet,
uber den sî ouch getân mîn segen:
485 ich verlâze in niemmer under wegen.
und swelhem êwarte si werde erchant,
der sol denne sîn genant,
daz er si sage der christenheit: 184a
erwendet [ave] in des sîn lâzheit,
490 sô sol er vur wâr wizzen daz
daz er sîn niemer gwinnet antlâz
und ist vermeinsamt iemmer mê,
wan er lebet âne ê,
und ist êwechlîche
495 gescheiden von gotes rîche.‘
Der engel dô ave sprach:
‚mîn rede sol iu niht wesen ungemach.
vil liebe bruoder, ich iu bite
daz ir verwandelet iwer site
500 und hertet iwer herze niht,
wande iu vil leides geschiht,
bechêrt ir iuch niht in churzer vrist.
Und wizzet, ir leien und ir êwart,
daz ir in churzer zît verwart

493 *an* 498 *bitte* 501 *geschit* 503 *ewarte.*

135 miserit de civitate in civitatem, veniet super eum benedictio mea in tota domo eius. Et illi sacerdotes qui istam epistolam audierint et eam non scripserint et in ecclesia non dixerint coram populo et pro nihilo habuerint, anathematizandi sunt de regno Christi et dei. Deinde dixit angelus: Rogo vos omnes, fratres karissimi, ut non induretis corda vestra, 140 sed convertimini ad dominum uestrum cum toto corde vestro de impietate vestra. Et scitote, si non feceritis in parvo tempore, peribitis

135 W E civitatem aut in villas 138 E schließt: . . . a regno dei. Et qui istam epistolam crediderit et in preceptis domini ambulaverit et mandata eius custodierit et diem dominicum sanctum honoraverit et ad ecclesias cucurrerit, viduis et orphanis manum porexerit (!) benedictionem domini consequatur hic et in vita eterna amen.

505 durch iwer untriwe;
und werdet ir [nû] vunden âne riwe,
sô vertilget er iu unwerde
vil schiere ab der erde'.
Dô chom ave ein stimme
510 von des himeles gimme
mit grôzer chrefte her ze tal
und sprach ze den liuten uberal:
,Hôret, rômschez geslahte, und verstât
diu wort diu iu mîn engel geseit hât,
515 diu ich iu bî im hân gesant.
und alsô er iuch hât gemant,
alsô wizzet daz schiere chumet der tach
daz ich ûf iu gesende mînen slach,
wan ir sult werden verlorn.
520 Nû hôret, ein geslahte der dorn
und der vipperen, mîniu wort:
ir êwart, die mîner schrift hort
mit sinnen habt erchant:
mîne botschaft hân ich iu gesant,
525 wan ir sît die
die si solden bredigen hie.
Warumbe brediget ir si niht den liuten
den ir si soldet bediuten?
Ir sît dur mich gehêrt
530 und von der christenheit geêrt —
und verberget mîniu wort!
jâ muoz ir iuch geriwen dort, 184b
sô ir chomet an die stat,
dâ niemen sîn sunde vrî enlât.

513 *romsches* 528 *beduten.*

propter incredulitatem vestram. Et iterum venit vox de celo dicens: Audite, genus *Romanorum* et intelligite verba angeli mei que mitto vobis per angelum meum, quia sicut angelus dixit vobis, ita sciatis quia prope
145 est dies vestrae perditionis. Audite et intelligite, genus viperarum, sacerdotes vobis mandavi epistolam meam, quia vos estis qui intelligitis verba mea. quare non praedicatis ea populo meo? Propter me honorati

143 W genus humanum 144 per anglum — vobis fehlt W 146 W . . . meam quare qui intelligitis verba mea non praedicatis ea in populo meo?

535 iweren sêlen dâ vil wê geschiht,
wande ir muget iuch [vor mir] verbergen niht.
Vernemet alle glîche,
arme unde rîche,
ir ungetriwen und ir meintâten,
540 ir vil ubele mit valschen râten,
ir ubelmachâr und ir meineide,
gemeiliget mit allem ubele und mit leide,
ir uberhuorâr und ir unrehten,
vernemet mich, ir unrehten
545 richtâre der christenheit
ir lugnâre, wan ir habet niht wârheit:
ir betrieget einander widerstrît
und gedenket ubele ze tuonne alle zît.
Ouch hôrn die dâ verlâzent ir êlichiu wîp
550 di(!)si solden minnen vur ir selber lîp,
und gesitzent mit vremeden wîben:
daz ich in niemmer wil entlîben,
wande der tach nâhen ist
daz ir schult verliesen die genist.
555 mîn gotheit werde sîn erwendet,
iwer leben sich vil schiere verendet.
Ô ir sune der christenheit,
als ich iu ê hân geseit,
ich gab den juden die ê
560 die behielten sî sît iemmer mê:
die toufe ich iu gegeben hân
und hân mîniu gebot iu chunt getân
diu iuch solten wîsen
ze dem êwigen lîbe;

535 *we da* 547 *betriget* 554 *gnist* 562 *han iu* 563 f. *wisen: leben.*

estis et verba mea quare absconditis? O miseri, tamen vos mihi non absconditis. Audite omnes populi, audite perfidi et iniqui et malefac-
150 tores, periuri, falsi testes, homicide. blas‸hematores, fures, adulteri, fornicatores, coinquinati omni malicia, raptores, iniusti, sacrilegi, mendaces, iniqui iudices, quibus veritas non est in cordibus vestris, qui decipitis, alter utrum cum loquela et in cordibus vestris mala cogitatis. Audite vos qui dimittitis uxores vestras et per alienas itis, sciatis quia
155 prope est tempus vestre perditionis. Et sicut antea dixi vobis quia

152 iniqui iudices fehlt W.

565 der behieltet ir niht.
umb die selben geschiht
wolt ich iu unwerde
vertilgen ab der erde,
wan durch die lieben muoter mîn
570 und durh mînen engel Cherubîn und Seraphîn
und durch mînen heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach,
dem die êwarte 185[a]
dienen mit vorhte(n) —
575 jâ hete ich iu nû verlorn,
heten si niht gesempftet mînen zorn.
Und behaltet ir niht mînen suntach,
ich sende ûf iu mînen slach,
und muozzet mit grôzzer nôt
580 von mir chiesen den tôt,
und mache der erde wegunge.
ich gib iu bîsez und weinunge,
vil grôzzer hunger iu wirt erchant,
und vertilge elliu lant.
585 heuschrike und schûwer ich iu erzeige,
des himeles bleczen ich ûf iu geneige
und gib iu slangen die iuch ezzen.
durch iwer sunde muoz ich iwer vergezzen
und durh mînen heiligen suntach
590 den niemen wol vol êren mach,
den ir niht habet behalten noch geêrt
als mîn gebot iuch hât gelêrt.

565 *behielt* 574 *vorhten* 591 *geeret: geleret* 592 *als iuch.*

iudeis dedi legem et tenuerunt; vobis dedi novum baptisma et precepta mea et scripturam non custodistis. Propterea volui vos perdere desuper terra, sed per sanctam meam matrem et diem sanctum dominicum cui serviunt sacerdotes et propterea anglos meos placatus sum. Et si non 160 custodieritis diem meum sanctum dominicum, mittam super vos iram cum furore et potestate magna et faciam terre motus et erunt pestilentie et fames per loca. exterminabo omnem terram et mittam super vos locustas et grandines et serpentes validissimas qui comedant vos

156 W . . . baptismum novum et dilectionem meam et proximi (?!) sed ea non intellexistis neque observastis 158 ff. W nur . . . per matrem meam et propter angelos meos placatus sum.

Ir ungetriwe, jâne muget ir
niht gevlieben vor mir.
595 Ich swere iu bî dem hôhen arme mîn
und bî mîner liehten engele schîn
und bî mîner liehten chrône
und bi mînem hôhem thrône:
daz ich iu niemmer mêre
600 gesende dise botschaft hêre.
und geriuwet iuch niht iwer missetât,
und ob ir daz unreht niht enlât,
und behaltet ir niht mînen suntach
an dem ich selber reste phlach:
605 mînen himel ich ûf entsliuze,
viurînen regen ich ûf iuch giuze,
mit grôzzer hitze muozet ir
den tôt chiesen von mir.
Und sende ûf iu vil schier
610 mit zwein houpten ein tier
daz ir nie gesahet ê,
von dem iu geschiht vil wê,
und daz iz den wîben
die bruste ezze ab den lîben 185b
615 und verchêre an die vinster daz lieht,
alsô daz ir gesehet nieht
daz einer den anderen erslahe
— (nû merchet waz iuch daz vervâhe) —
daz tuon ich allez umbe daz,
620 daz ir niht habet behalten baz
mînen heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach.

595 *arm* 596 *enge* 605 *entslûze* 611 *gesaht* 613 *iz* sehr undeutlich.

propter iniquitates vestras et propter diem meum sanctum dominicum
165 quem non custodistis. A me fugere non potestis. Sed iuro vobis per
dexteram meam et brachium meum et per thronum meum excelsum
quia iam amplius non mittam vobis epistulam meam. Et si non peni-
tuerit vos et si non custodieritis diem meum sanctum dominicum,
aperiam celos meos et mittam vobis pluviam lapideam cum igne fervent
170 et ardebit omnis homo de terra et mittam vobis bestiam cum duobus
capitibus et quam numquam vidistis, ut manducet mamillas mulierum

164 et propter diem . . . — excelsum fehlt W 170 W bestias.

und welt ir niht buozze bestân
umbe die sunte die ir habet getân,
625 sô zervuore ich iu vil gwis
in dem mânen septembris.
mînen zorn ich ûf iu sende,
iwer leben ich verende.
ich wil iu niht vurbaz bîten,
630 und swer an der heiligen hôchgezîten
und an mînem heiligem suntage
sich dâ ze chirchen niht bechlage
sîner mîssetâte und sîner sunde:
dem sî verboten daz vrôn urchunde.
635 Ich swere iu, sune der christenheit,
bî mînem hôhen arm gereit
und bî dem hôhen stuole mîn
und bî dem liehten sunnenschîn
und bî mîner muoter diu mich gebar,
640 und bî mîner engele schar
und bî sancto Johanne, dem toufâre,
und bî den chrônen mîner marterâre:
daz diu botschaft die ich iu hân gesant,
geschriben ist von mîner hant.
645 der die botschaft schrîbet,
die sunde er von im vertrîbet,
ob er sie list mit betûticheit
in der chirchen der christenheit.
Ich sage iu, roubâren,
650 dieben und uberhuorâren

630 swer an ergänzt 631 *suntach.*

et convertam diem in tenebras ita, quod unus interficiat alterum propter diem meum sanctum dominicum. Et si non penituerit vos, in medio septembris, disperdam vos in ira mea, quia non possum sustinere. et
175 qui non ambulaverit in die dominico ad missam, non est dignus accipere corpus domini. Et iuro vobis per thronum meum excelsum et brachium meum et per sanctam matrem meam que me genuit et per cherubin et seraphyn qui custodiunt thronum meum et per baptistam Johannem et per apostulos meos et per coronas martyrum meorum, quia ista
180 epistula est scripta de manu mea. Si quis hanc scripserit epistolam et

173 Et si . . . sustinere fehlt W 179 W quia ista epistola non est scripta de manu hominis neque de angelis, sed est scripta de manu mea

und die besezzen hât der nît,
daz ir vermeinsamet sît.
Ich hân iu ze dem leben
sehs tage ze wurchen geben 186[a]
655 und ze vîren mînen suntach
an dem ich selbe reste phlach,
der mîn urstende
ist und der werlte ende.
Ir sprechet alle stunde
660 mit gemeinem munde:
wir suln nâch lobe ringen.
wie mahte iu wol gelingen,
ob ich iu benime den regen
und niene wil des weteres phlegen?
665 wie muget denne gnesen ir,
oder wer mach iu denne erneren vor mir?
Ir habt verwandelet iweren sin,
wande des ich iu gebende bin,
des ger ich niwan daz zehente teil:
670 an dem selben verwurchet ir iwer heil
und welt iu die armen
selten lâzzen erbarmen.
ir habet iweren rîchtuom vor niht
und swaz iu guotes von mir geschiht.
675 Ôwe ir armen und unwerde,
wie gehabt iuch diu erde!

652 H iz 655 *vieren* 666 *phlac* 674 H *g*oschiht.

---

in ecclesia legerit coram populo, si super eum fuerint peccata, delebo ea omnia. Sed dico vobis, adulteri, detractores, anathema sitis. Sex dies ad operandum dedi vobis et sanctum diem dominicum feci vobis requiem. Et scitis quia dies sanctus dominicus resurrectio mea est. Ego laboravi
35 pro vobis et me quare non laudastis? Sed dicitis, laboravimus in laude. et si non dedero vobis pluvias et serenitates, quomodo potestis vivere? Hoc quod ego do vobis, ad ecclesiam decimam non datis neque pauperibus manum porrigitis, sed pro nihilo habebitis. O miseri, quomodo vos terra sustinet? Proinde misi super vos fames, pestilentias, mor-

181 W nur: Dico vobis increduli si non penitueritis anathema sitis
5 ff W . . . pro vobis quare vos pro me non laboratis et quare . . . dicitis ia laboramus et laudatis vos, cui committitis semen vestrum quando minatis in agrum? Nonne mihi? et si ego non dedero . . . 188 W, O miseri, omodo putatis terram gignere sine iussu meo?

darumbe hân ich ûf iu gesant
den hunger uber elliu lant
und ungewitter und den tôt
680 und mange ander grôzze nôt
diu niemmer ende hât,
durh iwer aller missetât
und umbe mînen suntach
den niemen wol vol êren mach,
685 an dem mîn urstende lît.
und mîner heiligen hôchgezît
habt ir niht behalten noch geêrt,
als mîn gebot iu hât gelêrt.
Vervluochet sît ir
690 ze dem erstem mâle von mir,
von mînem stuole ander stunt,
ze dem drittem mâle werde iu chunt
der vluoch mîner engele schar,
ze dem vierdem mâle werdet gar
695 von allen mînen heiligen vervluochet,
wande ir deheine gnâde suochet.
Ôwe ir vil unwîse,
beidiu iunge und grîse,
ân barmunge und âne rîwe,
700 und ir vil ungetriwe, 186b
wie gehabt iuch diu erde,
sît ir lebet sô unwerde!
sît ich iwer vater bin
und ir beidiu gwizzen und sin
705 habt emphangen von mîner guote,
warumbe chêrt ir iwer gemuote

687 *geeret: geleret* 688 *als iu* 689 *Verlûcht* 690 ze dem erstem mâle, ergänzt.

190 talitates et omnes tribulationes et siccitates induxi super vos propter iniquitates vestras et propter diem sanctum dominicum et alias festivitates sanctorum meorum quas non custodistis. Maledicti sitis in primis

190 W . . . super vos propter inpietates et iniquitates vestras. Quod cogitatis et ubi fugitis? locum non habetis et aute faciem meam vos abscondere non potestis. A quo misericordiam queritis? Malefactores sine misericordia! propter inpietates et iniquitates vestras et propter diem . . .

von mînen geboten und von mir?
war gedinget ze vliehen ir?
wer ist der sich verbergen mach
710 vor mir beidiu naht und tach?
swelich tumber hât den strît,
daz er sprichet ze deheiner zît
daz diu botschaft vrône
niene chome von dem oberistem thrône
715 und niht geschriben sî von des herren hant
der Ihesus Christus ist genannt:
der sî vervluochet êwechlîche
und sî gescheiden von gotes rîche
und hab teil in dem êwigen viure
720 daz niemmer wirt gehiure.
Alle die sîn gesegent
die sô rehter sinne phlegent,
daz si gloubent dise botschaft
geschriben sîn von gotes chraft.
725 Ir vil ungetriuwen liute,
noch ich iu gebiute
daz ir mînen suntach êret schône
des samztages von der nône
unze des mêntages morgenes vruo.
730 der daz gebot niene tuo,
von dem himele er vervluochet sî
und werde niemmer von der helle vrî.

709 *der der, verbengen* 710 *tach und naht* 727 êret, ergänzt.

---

de me, secundo de throno meo, tertio de omnibus angelis, quarto de omnibus sanctis. O nescientes et sine misericordia, quomodo vos sus-
195 tinet terra? ego sum deus, pater noster et vos, quare disceditis a me et a preceptis meis? ubi speratis fugere et quis est qui vos eripiat (1[bv]) de manu mea? Si quis stultus contra istud domini preceptum contenderit et dixerit quod ab aliquo homine sive spiritu sit scripta ista epistula et non de manibus domini nostri Jesu Christi: maledictus erit
200 cum tota domo eius et habebit cum diabolo partem in igne eterno; et benedicti sint illi qui istam epistulam crediderint ex toto corde. Et adhuc praecipio vobis ut custodiatis diem meum sanctum dominicum ab hora nona sabbati usque in lune diem lucescente celo clara luce. Et qui non tenuerit hoc preceptum, sit maledictus a celo, a terra, ab

193 W ... quarto de apostolis meis, quinto de omnibus martyribus meis.

Der hie geloubet diu gebot
und daz ich bin der wâre got,
735 und dise botschaft versinnet
und mir ze dienen minnet
und hin ze chirchen gât
und sich dâ sîne sunde riwen lât,
und der sich die armen
740 gerne lât erbarmen:
der habe mînen segen,
des wil ich ouch iemmer phlegen.
Âmen, âmen ich iu sage,
behuotet ir iuch an mînem (sun)tage
745 und ob ir iuch ze mir bechêrt,
daz ir von mir werdet gwert
alles des ir gerende sît,
und behuote iuch alle zît.
Ir vil ubelen liute,
750 tuot ir daz ich iu gebiute
und welt ir mîner gebote phlegen,
sô chumet ûf iuch mîn segen'.
Dô daz allez geschach,
der patrîarcha dô sprach:
755 ‚ich bitte iu, liebe bruoder mîn,
daz ir iweren ungelouben lât sîn
und bittet innechlîchen got
daz er uns gunne ze leisten sîniu gebot
und ab uns chêre sînen zorn,
760 wande wir in den sunden sîn geborn.

738 *sunde da* 751 *gebot* 754 *sprac.* 756 lât iweren ungelouben sîn?

205 abysso. et qui tulerit usuras ab aliquo, maledictus erit; et qui crediderit istam epistolam sanctam et in preceptis meis ambulaverit in toto corde ad serviendum mihi et ad ecclesiam concurrerit et viduis et orphanis manum porrexerit, habeat benedictionem meam. Amen, amen dico vobis, convertimini ad me et ego convertam faciem meam ad vos. Si feceritis
210 que ego precipio vobis, benedictio mea veniet super vos hic et in eternum amen.

Tunc dixit dominus patriarcha: Rogo vos, fratres dilectissimi,

205 W . . . ab aliquo vel aliquam causam alterius per premium iniuste sine causa sumpserit maledictus erit 212 W . . . dominus papa hierosolimitanus

Ich bitte iuch [ave] alle glich[illegible].
beidiu arme und rîche,
daz ir hin ze chirchen gât
alle suntage und iwer missetât
765 dâ innechlîchen chlaget got
und behaltet elliu sîniu geb[illegible].
daz sîn zorn ab uns werde [illegible]
und diu jâr unseres lebennes [illegible]
Wir schuln in bitten alle
770 daz er uns vor dem êwigen [illegible]
durch sîne heilige guote
und durh sîne barmunge [illegible]
und daz uns den lîp iht [illegible]
und die sinne iht beswen[illegible]
775 der tiufel mit sînem sâme[illegible]
nû sprechet alle Âmen[illegible].
Bî unseres heiligen vaters [illegible]
sancti Geôrii, wart gechu[illegible]
780 ein slach der ze Jerusal[illegible]
der tet den christen grôze[illegible]
er chom ouch ûf die hei[illegible]
die juden wurden [dâ [illegible]
Des ersten jâres wart i[illegible]
785 diu ertpibe alle jâr dri[illegible]
von ôsteren unz an de[illegible]
daz was der erste sla[illegible]

780 so zählt Haupt 786 [illegible]

ut faciatis orationem. ut [illegible]
divites omnes et pauperes, [illegible]
15 ecclesiam pergamus et cu[illegible]
Christi ut multiplicentur a [illegible]
dominum nostrum Jesum C[illegible]
eterna. Amen.
a f. 103 In diebus Georg[illegible]
in Hierusalem super chri[illegible]
anno venit terraemotu[illegible]

213 W . . . a vobis ut de[illegible]
[illegible] rogo vos omnes divites et pa[illegible]
. . . Rest fehlt.

dô was under in grôziu chlage
von der ertpibe alle tage.
790 Des anderen jâres chom dicke
beidiu milven und heuschricke,
der deheiniu zal was,
unde âzen das gras.
daz loup muoste verswinden.
795 Des dritten jâres wart in erchant
ein sterbe uber allez daz lant
der in unchunt was dâ vor,
sô daz ze Jerusalêm durch ein burgetor
sehs und achzech liute und zehen und zehenzech tûsent [hundert
800 von dem leben wâren gesundert
und wurden geworfen an daz velt.
ein alsô bôser gelt
wart in dô gegeben
durh ir sunde vur daz leben.
805 An dem vierdem jâre
wurden erslagen offenbâre
umbe Jerusalêm von einem teile
von vil grôzzem unheile
ahzech man unde wîp.
810 dô verluren ouch den lîp
funfzech hundert juden und heiden
die von dem leben wurden gescheiden.
Des funften jâres chom iz sô
daz die heiden die dorfer dô
815 und die chirchen zebrâchen.
si ersluogen und erstâchen

792 *dehein* 794 *mûs*; danach fehlt mindestens ein Vers 801 und ergänzt 816 H erslugen.

vicibus. ex ipso terraemotu fuit tribulatio magna. secundo anno venit
5 locusta et brucus innumerabilis multitudo et comederunt omne foenum
terrae et omnes cortices arborum et folia usque in radices eorum.
Tertio anno venit mortalitas, ita ut per unam portam civitatis Hierusalem
exierunt corpora hominum inter (!) viros et mulieres et parvulos
X. LXXX. VI. Quarto vero anno fuerunt interfecti circa Hierusalem
10 propter unam cucurbitam de una parte LXXX, de alia vero parte LX
hominum. quinto vero anno fecerunt sarraceni praedas per villas et per
monasteria et de sancto Sabaa monasterio C. monachos plagaverunt et

von dem munster sancti Sâbas
hundert muniche und verbrannen dâ
aht und zweinzech sâ ze stunt.
820 durh ir sunde wart in chunt
ein sô ungevuoger slach
und durh den hêren suntach.
Dô daz allez geschach,
dennoch was ir aller ungemach
825 vil unnâch verendet.
got hete in gesendet
ein truchene uber allez daz lant.
umbe die truchene sâ zehant
die juden dô gedâhten
830 daz si ein gebet machten
und bâten got in allem dem lande
daz er in einen regen sande.
Diu truchene wart gemêret.
si wurden alle gesêret
835 mit alsô ungevuoger nôt,
daz si wânden lîden den tôt.
Dô daz die heiden gesâhen
daz die juden niene mahte vervâhen
ir gebet daz si tâten,
840 got si dô selbe bâten.
schûwer und ungewitter gab er in dô,
ir gebet erhôrt er alsô.
Dô ze den selben stunden
die christen vasten begunden
845 in der wochen drî tage
und bâten got mit grôzer chlage
daz er ir gebetes muoste phlegen:
dô sante er in einen regen.

827 *truchenne* 829 *ju* . . . unleserlich 830 *macheten* 833 *truchenne* 835 *als* 847 H gobetes.

XX.VIII. igne cremaverunt. et ipso anno fuit siccitas magna et pro ipsa siccitate coeperunt iudei facere letaniam et pluviam postulaverunt
15 et venit siccitas maior, ita ut omnes mori se putaverunt. ut viderunt autem sarraceni quod iudei impetrare non potuerunt, coeperunt et ipsi eorum facere letaniam: et venit grando et tempestas. tertia autem vice fecerunt christiani triduanum jeiunium et misit illis dominus pluviam.

Dar nâch sach ein gotes man
850 in sîme troume bî im stân
einen engel, als er verjach.
in dem troume er zuo zim sprach
daz dur den hêren suntach
ûf die liute chome der gotes slach,
855 den si niht heten geêrt,
als si daz vrône gebot hete gelêrt.
Dô chom der selbe gotes man
hin ze dem patrîarcha Geôriô gegân.
den troum er im dô seite.
860 niht langer er dô beite,
ûf den bredegestuol er [dô] gie,
vil maniger zaher er verlie
und gebôt den suntach ze behalten,
sô daz si deheines werches solden walten
865 des samztages von der vesperzît
unz des suntages sô der mâne gît
der werlte sînen liehten schîn;
und der niht behielt daz gebot sîn,
der iz vravenlîche verbâre,
870 daz der vermeinsamet wâre.
Dô si vernâmen diu gebot,
dô lobten si alle got
mit einem gemeinem munde.
vur die selbe stunde
875 behielten si den suntach.
dô chêrt ouch er ab [in] sînen slach.
er verwandelôte ze guote sînen zorn
und gab in beidiu wîn und chorn.

852 H zu im 855 H des 857 *selb* 858 H v̄ eorio 869 *vravenlichen.*

postea vidit unus servus dei per visionem angelum domini ad se
20 venientem qui dixit ei: ista tribulatio et ista plaga venit super homines
eo quod diem dominicum non custodiunt. deinde ipse servus domini
venit ad Georgium patriarcham et indicavit ei sicut revelatum illi fuerat.
et tunc dominus patriarcha ascendit in ambonem et iussit custodire et
observare diem dominicum a vespera usque ad vesperam, et qui non
25 custodisset diem dominicum, anathematizaretur. et coeperunt post ea
observare diem dominicum et venit habundantia super terram.

er tet in sîn helfe schîn.
880 ouch schuln sie alle gemant sîn
die ditze buochel hôren lesen:
ob si an sêle wellen genesen,
daz si den heiligen suntach
den niemen wol vol êren mach,
885 behalten unde êren,
sô mach sich ir heil gemêren.
wan swer den suntach êret,
sîn leben er gemêret.
ouch gît im got ze lône
890 ein liehte himelchrône. Âmen.

881 H bůch 887 f. *ert: gemert.*

Nachträge.

Ich habe dem Texte keine besonderen Noten beigegeben und stelle hier nur etliche Anmerkungen zusammen.

Zu 2 die Änderung in *der heiligen* läge nahe; aber es kann ebensowohl ein bestimmter Heiliger (S. Stephan?) gemeint sein. Ähnlicher Eingang *(In nomine domini Der haeilige gaeist sei vns bei)* in der Marter S. Katherine, Wiener Hs. Nr. 2696. — *des heiligen geistes?*

„ 78 *mînen heiligen suntach;* über die Personificierung des Sonntages vgl. MSD³ 2, 169 f.

„ 94 *ir* fehlt der Hs.] über die Auslassung des Pronomens vgl. C. Kraus, Deutsche Gedichte des 12. Jh. Halle 1894, S. 88 ff., Fall II, 1 a.

„ 161 Noch behûtet minen . . . suntach] Kraus a. a. O. Fall I, 1 c.

„ 200 . . . als ir von rehte soldet] Heinzel, Erg. 179.

„ 207 . . . bi minem hohem arme] zur starken Flexion vgl. Sitzb. d. kais. Akad. Bd. 123, S. 100; vgl. V. 240. 283. 399. 466. 472.

„ 229 tragen ir letenie] l. sprechen . . . (der Schreiber dachte vielleicht an: tragen ir chrûze).

„ 309 . . . und vertribet] zum Ausfall des pronom. Obj. vgl. Kraus, D. G. d. 12. Jh. S. 237 zu V. 234.

„ 344 so schutte ûz] Ausfall des pronom. Subj. nach I, 1 b. a. a. O.

„ 424 . . . gotes zorn] s. die Zusammenstellung bei Kraus, a. a. O. S. 119 (zu 30); ebenso V. 477.

„ 478 sîn gehugede mit im vervar] vgl. Erg. 98 und Anmerkung ebenda S. 107.

„ 579 und mûzzet] Ausfall des pronominal. Subj. nach II, 1 c, a. a. O.

„ 723 f., es ließe sich denken, dass die acc. c. inf. Construction dem Latein entlehnt sei; näher liegt aber die Änderung: . . . dise botschaft geschriben sî . . .

„ 889 f. s. Kraus a. a. O. S. 242 (zu 377 f.); auch Evang. Nicodemi V. 3525 f.

An folgenden Stellen könnte verwiesen werden auf C. Kraus, Deutsche Gedichte des 12. Jh. u. a.

Zu 35 spâte unde vruo] K. S. 249 (zu 41).

„ 52 die liute erchomen sêre] K. S. 257 (zu 95).

„ 55 f. erde: unwerde] K. 87 (zu 89 f.)

„ 183 ir wîp und ouch ir man] K. 72 (zu 35).

„ 275. 289 der sêle slach] vgl. gotes slac 851: Kraus, Sitzb. Bd. 123, S. 100.

„ 326 f.] vgl. Erinnerung (Heinzel) 902 vertailen zû der helle, ebd. Anmkg. zu V. 588; Trost in Verzweiflung. V. 163.

Zu 338 . . . gegeben copher] vgl. Anmkg. zu Erg. V. 852.
„ 394 c—396] vgl. Erg. V. 101.
„ 436 ein grôz wunder dô geschach] K. S. 72 (zu 14).
„ 446 f. 536] vgl. Erg. 40 f.
„ 629 ich wil iu nicht vurbaz bîten] vgl. V. 860, K. S. 187 (zu 107).
„ 649 f.] vgl. Erg. 925. Visio Tund. 1397 ff.
„ 617 f.] K. S. 185 (51) Erg. 124.
„ 756 daz ir iweren ungelôben lât sîn] K. S. 88 (zu 107).
„ 771 durch sîne . . . guote] K. S. 88 (zu 103).
„ 773 . . . den lip iht bechrenche] vgl. Erg. 294 du sêle chrenchen.

Zu der Hs. in Cochrans Auctionskatalog:

Nicht allein Alter und Entstehungsort der Hs. lassen uns ihren Verlust bedauern. Sie war vielleicht auch geeignet, helleres Licht auf die Geschichte der oben behandelten Gruppe, besonders ihrer Glieder A und vr. b. zu werfen. Ist es doch auffällig, dass nur A (Z . . .) und mit ihm die vr. b. (V. 513) *genus Romanorum (rômsches geslahte)* schreiben gegenüber dem sonst durchgehenden *genus humanum* (s. Anm. S. 58). Das passt schlecht in den Zusammenhang, würde aber unter dem Einflusse einer spätestens im 11. Jh. in Italien entstandenen A-Fassung des Tractates erklärlich; zu diesem Nachweise bedürften wir der verschollenen Hs. Cochrans.



Inhalt.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI 'STYRIA', GRAZ.

FESTSCHRIFT

ZUM GEDÄCHTNISSE

DER

FEIERLICHEN ERÖFFNUNG

DES

SEMINARES FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

AN DER

K. K. KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ.

III. HEFT.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI ‚STYRIA‘, GRAZ.

FESTSCHRIFT

ZUM GEDÄCHTNISSE

DER

FEIERLICHEN ERÖFFNUNG

DES

SEMINARES FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

AN DER

K. K. KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ.

III. HEFT.



FESTSCHRIFT

ZUM GEDÄCHTNISSE

DER

FEIERLICHEN ERÖFFNUNG

DES

SEMINARES FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

AN DER

K. K. KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ.

III. HEFT.

MEINEN GELIEBTEN ELTERN.



VORWORT.

Unter den Triebkräften zur Entwicklung der neuen deutschen Dichtung ist die antike Literatur eine der wirksamsten. Wir sind im allgemeinen davon überzeugt und über Einzelnes auch genauer unterrichtet. Mich lockte es, an Fleming, als einem hervorragenden Dichter der Renaissancepoesie, eine eindringliche Untersuchung zu führen, um die Richtung, das Maß, die Art seiner Beeinflussung durch die römische Dichtung, die ja damals vor der griechischen die Vorherrschaft in der Bildung hatte, zu beobachten. Mein Ziel war nicht, Entlehnungen aufzuzeigen; ihr Nachweis ist vielmehr nur die nöthige Vorarbeit für die Erreichung meines Zieles, die Antwort auf die Fragen: was und wie entlehnt ein Dichter jener Zeit? Darum musste ich eine Ordnung nach sachlichem Inhalt suchen, darum musste ich die Gleichheiten und Unterschiede zwischen Vorbild und Nachbildung umständlich erörtern und durfte das heikle Forschen nach den gewiss oft dunklen Ursachen der Änderungen nicht scheuen. Es wird auch einleuchten, dass solche Absichten nur befriedigt werden können durch das Zusammenraffen einer großen Summe von Einzelheiten, deren jede allein genommen wenig, vielleicht keine Beweiskraft besitzt oder für den ersten Blick zu besitzen scheint. Wer sich auf die grob sinnfälligen Zusammenhänge beschränkt, wird das tiefere Wirken der Vorbilder, den für die Entwicklungsgeschichte des einzelnen Poeten und der Poesie im allgemeinen bedeutungsvollen Vorgang des Aneignens, Fortbildens, Umbildens nicht erschließen.

Innerhalb des Kreises von römischen Dichtern, die ich zu dieser Untersuchung heranzog, strebte ich die Belege für Flemings

Poesie möglichst vollständig zu sammeln. Deshalb durfte ich es auch wagen, meine Beobachtungen, mit Vorsicht allerdings, statistisch zu verwerten. Einen todten Ziffernbeweis suchte ich aber nirgends zu führen; die Zahl der Entlehnungen ist minder wichtig als ihr inhaltlicher oder formaler Wert für Fleming. Der psychologischen und literarhistorischen Charakteristik Flemings soll meine philologische Arbeit dienen.

Die Anregung zu dieser Untersuchung gaben mir die Vorlesungen des Herrn Professor Dr. B. Seuffert; der Rath und Beistand dieses verehrten Lehrers begleitete sie bis zur Drucklegung.

Graz 1892/93. Vinkovce 1895.

Stephan Tropsch.

Einleitung.

Die Abhängigkeit der deutschen Dichter des 17. Jahrh. von fremden Mustern ist noch viel zu wenig untersucht. Der Einfluss der römischen Dichtung insbesondere ist meiner Überzeugung nach bedeutend größer, als gewöhnlich angenommen wird, und neben, vielleicht vor dem der italienischen und französischen Literatur wirksam.

C. L. Cholevius hat es versucht, eine Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen (2 Theile, Leipzig 1854—1856) zu schreiben; die allzugeringe Zahl an Vorarbeiten jedoch, die ihm vorlagen, macht es erklärlich, dass das Buch nicht gelungen ist; eine eigentliche Charakteristik der einzelnen Dichter suchen wir hier vergebens; immerhin ist das Werk als die erste und einzige zusammenfassende Geschichte der antiken Einwirkung nicht zu unterschätzen.

Es folgten darauf Arbeiten, die sich zur Aufgabe setzten, Horazens Einfluss auf die deutsche Literatur festzustellen. H. Fritzsche ließ in seiner Vorlesung: Horaz und sein Einfluss auf die lyrische Poesie der Deutschen (Neue Jahrbücher für Philol. und Pädag. 1863, II, 163 ff.) auf Bemerkungen ganz allgemeiner Art einige Worte über deutsche Horatianer des vorigen Jahrhunderts folgen. Von ebenso geringer wissenschaftlicher Bedeutung ist der Aufsatz von Eickhoff Über die Nachbildung classischer Dichter im Deutschen (ebenda 1871, II, 209 ff.); hier wird eine Anzahl von Horaz-Übersetzungen und -Bearbeitungen, von Klopstock an, besprochen. Ungleich höher steht A. Lehnerdts Abhandlung Die deutsche Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Horaz (Programm des kgl. Friedrichs-Collegiums zu Königsberg i. Pr. 1882). Die Arbeit beruht auf selbständigen Forschungen, die aber leider nicht überall ausreichen konnten. Für das 18. Jahrh., wo die Untersuchung theils durch die eigenen Angaben der Dichter, theils durch literarhistorische Arbeiten von vorne herein leichter war, ist das Programm um ein Bedeutendes ergiebiger als für das 17. Jahrh., wo wir ähnlicher Hilfsmittel fast ganz entbehren.

Während die Verfasser der zuletzt genannten Arbeiten von einem römischen Poeten ausgegangen sind und dessen Einwirkung auf eine Periode der deutschen Dichtung untersucht haben, nahmen andere einen einzelnen deutschen Dichter vor, um seine Abhängigkeit von mehreren Römern festzustellen. Für das 17. Jahrh. kommt zunächst D. W. Trillers berüchtigte Opitzausgabe (Frankfurt a. M. 1746, 4 Bde.) in Betracht, wo in ziemlich reichlichen, aber die Sache noch lange nicht erschöpfenden Anmerkungen auf antike Vorbilder Opitzens hingewiesen wird. Die Studie von A. Puls: Römische Vorbilder für Schwiegers „Geharnschte Venus“ (Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 3, 236—251) beschränkt sich auf Properz und Tibull und weist eine große Anzahl unzweifelhafter Entlehnungen nach. Angeregt wurde diese Untersuchung durch F. A. Mayers Aufsatz: Horaz in Jakob Schwiegers „Geharnschte Venus“ (ebenda 2, 470 f.)[1])

An diese Arbeiten knüpft die vorliegende an: Flemings Abhängigkeit von römischen Dichtern soll untersucht werden. Hiefür ist bis jetzt nur wenig geschehen.

Cholevius spricht sich a. a. O. 1, 327 nur ganz allgemein und nicht immer zutreffend über Flemings Verhältnis zur Antike aus. Lehnerdt verweist S. 9 auf die bereits von Cholevius gefundene Ähnlichkeit zwischen Flemings Son. II, 14 und Horazens „Exegi monumentum“, und findet außerdem nur noch in Flemings Od. IV, 16 einige unbedeutende Berührungspunkte mit Hor. carm. II, 10. Den kurzen Abschnitt schließt er mit folgenden Worten: „Das ist alles, was bei Fleming an Horaz erinnern könnte.“ Auch in den meisten Einzelschriften über Fleming wird die Frage nach der Originalität seiner Schöpfungen zwar aufgeworfen, immer aber ungenügend beantwortet, indem sein Verhältnis zur Antike fast gar nicht beachtet wird. Man vergleiche: K. W. Schmitt: P. Flemming, nach seiner literargeschichtlichen Bedeutung dargestellt. Diss. Marburg 1850, S. 17. — J. Kirchner: Paul Flemings Leben und Dichtungen, nach den Quellen dargestellt. Reval 1855, S. 13. — G. Naumann: Paul Fleming. Eine Charakteristik. Diss. Güstrow 1874, S. 14. — Ferner vergleiche man: J. Tittmanns Einleitung zu Flemings Gedichten

[1]) Es sei bemerkt, dass trotz diesen beiden Arbeiten Schwiegers Abhängigkeit von den Römern noch lange nicht genügend untersucht ist. Ein von mir angestellter Versuch einer Vergleichung des deutschen Dichters mit Ovid und Catull hat sich als überaus lohnend erwiesen.

(Deutsche Dichter des 17. Jahrh. Bd. 2). — H. Palm: Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrh. Breslau 1877, S. 110. — Th. Kolde in der Allgemeinen deutschen Biographie Bd. 7, S. 116. — K. H. Jördens: Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. Leipzig 1806, Bd. 1, S. 546. Weitaus das Beste bietet J. M. Lappenberg in seiner dreibändigen Flemingausgabe (Public. 73, 82 und 83 des literarischen Vereines in Stuttgart, 1863—1865). Seine Quellennachweise gelten nicht so sehr stofflichen Entlehnungen, als vielmehr solchen aus dem Sprachschatze dieses oder jenes lateinischen Autors. Fleming hat nämlich in seinen lateinischen Gedichten eine überaus große Anzahl phraseologischer Verbindungen von römischen Dichtern entlehnt, und das Verdienst, die meisten der diesbezüglichen Stellen aufgedeckt zu haben, gebürt Lappenberg. Größere stoffliche Entlehnungen und Anlehnungen hat er aber nur selten nachgewiesen.

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, eine Darstellung von Flemings Verhältnis zu den von ihm selbst erwähnten römischen Dichtern zu geben. Die von Lappenberg beigebrachten Belege berücksichtige ich nur dort, wo ich sie entweder ergänzen kann, oder wo ich sie genauer besprechen muss, oder auch dort, wo sie für den Zusammenhang meiner Darstellung unentbehrlich sind.

Flemings Verhältnis zu Opitz.

Der Anschluss der deutschen Dichter des 17. Jahrh. an die antiken Poeten ist hauptsächlich durch Opitz' Lehre und Beispiel vollzogen worden. Der Begründer der deutschen Gelehrtendichtung jenes Jahrhunderts empfahl nach dem Vorgang der Franzosen das Plündern der Alten; das sei die einzige Art und Weise, wie der heimischen Dichtung geholfen werden könne, nur so könne sie auf eine Stufe mit der mehr vorgeschrittenen französischen und italienischen gelangen; die Fähigkeit dazu gehe ihr nicht ab, denn sie sei eine „lingua venusta, lingua decens, lingua gravis“ (Aristarchus, S. 104 der Ausgabe von G. Witkowski, Leipzig 1888). In Opitzens Gedicht an Zinkgref (PW I; 2. Theil, S. 28 der Opitzausgabe von 1690, Bresslau) lesen wir: „Wer nicht den Himmel fühlt, || Nicht scharff und geistig ist, nicht auff die Alten ziehlt, || Nicht ihre Schrifften kennt, der Griechen und Lateiner, || Als seine Finger selbst,

und schaut, dass ihm kaum einer || Von ihnen aussen bleibt, wer die gemeine Bahn || Nicht zu verlassen weiss, ist zwar ein guter Mann, || Doch nicht auch ein Poet.“

In seinem Buch von der deutschen Poeterei (Braunes Neudruck S. 19) sagt Opitz ferner: „Vnd muss ich nur bey hiesiger gelegenheit ohne schew dieses errinnern, das ich es für eine verlorene arbeit halte, im fall sich jemand an vnsere deutsche Poeterey machen wolte, der, nebenst dem das er ein Poete von natur sein muss, in den griechischen vnd Lateinischen büchern nicht wol durchtrieben ist, vnd von jhnen den rechten grieff erlernet hat; das auch alle die lehren, welche sonsten zue der Poesie erfodert werden, vnd ich jetzund kürtzlich berühren wil, bey jhm nichts verfangen können.“ — Dass die Schulung an den Alten kaum entbehrlich sei, wird S. 55 wiederholt eingeschärft: „Eine guete art der vbung ist, das wir vns zueweilen auss den Griechischen vnd Lateinischen Poeten etwas zue vbersetzen vornemen: dadurch denn die eigenschafft vnd glantz der wörter, die menge der figuren, vnd das vermögen auch dergleichen zue erfinden zue wege gebracht wird. Auff diese weise sind die Römer mit den Griechen, vnd die newen scribenten mit den alten verfahren: so das sich Virgilius selber nicht geschämet, gantze plätze auss andern zue entlehnen; wie sonderlich Macrobius im fünfften vnd sechsten buche beweiset.“ — S. 57 derselben Schrift wird der für Opitzens geringe poetische Begabung recht bezeichnende Rath gegeben, der Dichter solle nicht seinen inneren Impulsen folgen und aus der Seele heraus dichten, sondern berühmte Poeten nachschlagen und ihre Ansichten sich anzueignen trachten: „Nebenst dieser hoheit des gueten namens, ist auch die vnvergleichliche ergetzung, welche wir bey vns selbst empfinden, wenn wir der Poeterey halben so viel bücher vnnd schrifften durchsuchen: wenn wir die meinungen der weisen erkündigen, vnser gemüte wieder die zufälle dieses lebens ausshärten, vnd alle künste vnnd wissenschafften durchwandern? So war ich dieses für meine grösseste frewde vnd lust auff der Welt halte, so war wündsche ich, das die die in ansehung jhres reichthumbs vnnd vermeineter vberflüssigkeit aller notdurfft jhren stand weit vber den vnserigen erheben, die genüge vnd rhue, welche wir schöpffen auss dem geheimen gespreche vnd gemeinschafft der grossen hohen Seelen, die von so viel hundert ja tausendt Jharen her mit vns reden, empfinden

solten; ich weiss, sie würden bekennen, das es weit besser sey, viel wissen vnd wenig besitzen, als alles besitzen vnd nichts wissen."

An diesen Stellen wird das Studium der Griechen und Römer im allgemeinen empfohlen. Das Plündern, das Lesen der Alten zu einzelnen besonderen Zwecken wird von Opitz noch außerdem gerathen. S. 32 redet er über Tropen und Epitheta: „Das ansehen vnd die dignitet der Poetischen rede anlangt, bestehet dieselbe in den tropis vnnd schematibus, wenn wir nemblich ein wort von seiner eigentlichen bedeutung auff eine andere ziehen. Dieser figuren abtheilung, eigenschafft vnd zuegehör allhier zue beschreiben, achte ich darumb vnvonnöthen, weil wir im deutschen hiervon mehr nicht als was die Lateiner zue mercken haben, vnd also genungsamen vnterricht hiervon neben den exempeln aus Scaligers vnnd anderer gelehrten leute büchern nemen können. Dessen wil ich nur erinnern, das für allen dingen nötig sey, höchste mögligkeit zue versuchen, wie man die epitheta; an denen bissher bey uns grosser mangel gewesen, sonderlich von den Griechen vnd Lateinischen abstehlen, vnd vns zue nutze machen möge." — S. 35 spricht Opitz von Catulls Argonautica, „welche wegen jhrer vnvergleichlichen schönheit allen der Poesie liebhabern bekandt sein, oder ja sein sollen." — Auf das leuchtende Beispiel der Griechen und Römer wird öfter hingewiesen; so S. 20: auch wir sollen die Musen anrufen, wie es die Alten gethan haben; S. 28: die nomina propria, die wir aus dem Lateinischen nehmen, sollen wir deutsch declinieren, denn auch die Römer haben es mit den griechischen Wörtern so gethan; S. 29: man bilde neue Wörter, besonders Epitheta, denn auch die Lateiner thaten das (folgt ein Beispiel aus Catull); S. 35 empfiehlt Opitz „Götter, Helden, Könige, Fürsten, Städte vnd dergleichen" nicht einfach zu nennen, „sondern mit prächtigen hohen worten [zu] vmbschreiben", und bringt dafür ein Beispiel aus Vergil. Und S. 41 räth er, „man solle den lateinischen accenten so viel möglich nachkommen."

Dass Fleming auf Opitz' Worte hörte, ist bekannt.

Das Verhältnis zwischen beiden hat bereits A. Bornemann S. 43 ff. seiner Schrift Die Überlieferung der deutschen Gedichte Flemings (Greifswalder Diss. 1882) behandelt und Flemings Äußerungen über Opitz zusammengestellt; ich hebe daher im folgenden nur die wichtigsten Bekenntnisse heraus.

Als einen Schüler Opitzens bekennt sich Fleming, Poetische Wälder = P W IV, 21, 6 ff.[1]).

„. . . Die Ströme solten frischer,
die Bäche sänfter gehn, indem ich stimmet' an
ein Lied, das ieder ehrt und kaum der dritte kan,
das mich mein Opitz lehrt', der Preis der ersten Sänger,
die redlich Deutsch verstehn."

Das bezeichnende „mein Opitz" finden wir noch in V. 12 desselben Gedichtes; ferner PW IV, 15, 45 und Od. II, 12, 57. Seine Abhängigkeit von Opitz bekennt er auch an folgenden Stellen:

PW IV, 54, 189 ff.:

„Ich kan es leugnen nicht, ich bin auch ja so Einer,
der Griech' und Rom versteht und nun sein Deutsches reiner
und höher redt und schreibt, seit unser Kallimach,
der Schlesische Virgil, uns hat gemachet wach."

PW IV, 44, 117 ff.:

„Das Kunstwerk kan auch ich, das Deutschland edel macht,
das Schlesien bei uns zuerst hat aufgebracht,
das nun fleugt überweit. So hab' ich auch mit Ehren
um meiner Mulden Rand mich ofte lassen hören."

Opitz' Verdienste um die deutsche Dichtung betont er wiederholt, besonders:

PW III, 2, 57 ff.:

„Die schönen Pierinnen,
die nun durch Opitzs Gunst auch hochteutsch reden können
und lieber sein als vor . . ."

Ferner Od. IV, 33, 1 ff.:

„Ja, er hat es weit gebracht,
unsrer Sprache werter Meister!
Durch den Witz der klugen Geister
hat er uns den Weg gemacht,
dass wir nun die höchsten Sinnen
vieler Völker trutzen können."

Die hohe Bedeutung dieser Verdienste erkennend, verherrlicht er Opitz als den „Herzog deutscher Saiten" (Son. II, 10, 6), als den „Fürsten der deutschen Lieder" (PW IV, 44, 139), als den „Meister teutscher Lieder" (Son. II, 12, 2); er ruft ihn an: „Du Pindar, du Homer, du Maro unsrer Zeiten . . . du jenen gleicher

[1]) Ich citiere nach der oben angeführten Ausgabe von Lappenberg.

Held, der itzt nichts Gleiches hat“ (Son. II, 10, 2 u. 5 f.). „Maro“ wird Opitz von Fleming auch genannt: PW IV, 48, 14; Sylv. V, 7; Sylv. VIII, S. 105 Prosa; Epgr. III, 2, 5 f. und VIII, 39. Und zuversichtlich prophezeit Fleming: „Opitz bleibet wol! Er überlebt die Zeit“ (Son. III, 11, 6); er ist der „ewige Poet“ (vgl. Son. II, 9, 10; Sylv. V, 7, 1; VIII, ad Genium V. 29 f.; Epgr. VIII, 39, 1).

Zu allem kommt noch hinzu, dass Fleming nach Lappenbergs, Tittmanns, Bornemanns und Wysockis[1]) Ermittelung die Gedichte seines Lehrers sehr oft und stark benutzt hat.

Wenn nun also Opitz wiederholt auf das Studium und auf das Ausschreiben der Römer besonderes Gewicht legt, Fleming aber durch sein ganzes Leben hindurch Opitz' Verdienste um die deutsche Sprache und Literatur verherrlicht und sich als seinen Schüler, als seinen Nachahmer durch Wort und That bekennt, so ist die Schlussfolgerung, auch Fleming habe dem Rath und Beispiel seines Lehrers folgend die römischen Dichter studiert und die Früchte dieses Studiums in seinen Gedichten verwertet, nicht unberechtigt.

Flemings Erwähnungen römischer Dichter.

Fleming hat die Thomasschule in Leipzig besucht. Die kursächsischen Schulen waren damals im ganzen nach würtembergischem Muster eingerichtet[2]); hier bildeten Terenz, Vergil, Ovid die poetische Lectüre.[3]) In Leipzig wird der Umfang der Lectüre größer gewesen sein, da man sich da wohl an das Vorbild der Fürstenschulen hielt, die eine ausgedehntere classische Bildung gaben.[4]) Für Fleming ist aber mit den in der Schule erworbenen Kenntnissen die Beschäftigung mit der römischen Literatur gewiss nicht abgeschlossen. Er muss mit ihr in hervorragendem Maße vertraut gewesen sein, das ergibt sich aus der überaus großen Anzahl seiner lateinischen Gedichte; eine solche Fertigkeit, die fremde, nicht einmal mehr in dem Sinne wie im 16. Jahrhundert lebende Sprache zu be-

---

[1]) L. Wysocki: De Pauli Flemingi germanice scriptis et ingenio. Paris 1892. Diss. Cap. II.

[2]) Paulsen: Geschichte des gelehrten Unterrichts. Leipzig 1885. S. 202 f. Ziegler, Geschichte der Pädagogik. München 1895. 1, 98.

[3]) Schiller: Lehrbuch der Geschichte der Pädagogik. Leipzig 1891. S. 103 f.

[4]) Ziegler a. a. O. 1, 98 f.

herrschen, konnte er nicht anders als durch eindringliches und anhaltendes Studium der römischen Dichtung sich erworben haben. Auch hat ja Lappenberg sprachliche Entlehnungen daraus in Flemings Gedichten reichlich nachgewiesen.

Überdies nennt aber Fleming selbst ziemlich häufig römische Dichter in seinen Werken. Seine Mittheilungen zerlege ich in zwei Gruppen: die erste beleuchtet Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung im allgemeinen; die zweite umfasst seine Äußerungen über einzelne Dichter.

Zur ersten Gruppe gehören folgende Stellen:

PW IV, 54, 189 ff.:

„Ich kan es leugnen nicht, ich bin auch ja so Einer,
der Griech' und Rom[1]) versteht und nun sein Deutsches reiner
und höher redt und schreibt, seit unser Kallimach,
der Schlesische Virgil, uns hat gemachet wach."

Zeitlich knüpft hier Fleming seine reinere Schreibweise an die Erweckung durch Opitz; als Grund für eine höhere Stilkunst wird aber offenbar das Verständnis der Griechen und Römer angegeben. Sehr auffallend ist die Ausdrucksweise „ich kan es leugnen nicht", als ob er sich zu schämen brauche, dass er lateinisch und griechisch versteht.

V. 161 ff. desselben Gedichtes lauten:

„Wir haben bessern Witz (scil. als die Türken und Tartern):
sind den berühmten Griechen
und großen Latiern mit Glücke nachgeschlichen
in ihre Heimlichkeit, den Handgriff abgemerkt,
der ihr Gedächtnüss stets bis hieher hat gestärkt
und künftig stärken wird. Sie liegen nun gefangen,
mit langer Nacht verstrickt, sind weg zu Vielen gangen."

Die ersten Zeilen beziehen sich deutlich auf Flemings Schulung an den classischen Dichtern, und zwar, wie mich dünkt, speciell auf die Schulung in poetischer Technik.

[1]) Die Griechen und Römer werden auch im folgenden wiederholt zusammen erwähnt, so dass es fast scheint, als ob das für Fleming eine stehende, formelhafte Verbindung gewesen wäre. Seine Kenntnis der griechischen Sprache und Literatur war — soweit es ohne jede specielle Untersuchung möglich ist, ein allgemeines Urtheil zu fällen — unbedeutend, vielleicht nur auf das in der Schule Gelernte beschränkt. Auch die Erwähnung der Römer in solcher Verbindung verliert dadurch an Bedeutung, und solche Stellen allein würden noch nicht einen Schluss auf Flemings Kenntnis der römischen Literatur berechtigen.

Od IV, 33, 1 ff.:

„Ja, er hat es weit gebracht, || unsrer Sprache werter Meister!
Durch den Witz der klugen Geister || hat er uns den Weg gemacht,
dass wir nun die höchsten Sinnen || vieler Völker trutzen können.
Unser wird, was Andern war . . .“

V. 13 ff.:

„Auch das Alte wird verjüngt. || Der Pelasger schönes Wesen
und was Rom zuvor gelesen || hört man, wie mans bei uns singt.
Venus und ihr ganzer Orden || ist nun kurz auch hochdeutsch worden.“

Man könnte meinen, V. 14 ff. beziehe sich auf deutsche Übersetzungen lateinischer und griechischer Schriftsteller; doch das verbietet die temporale Bestimmung „kurz“ (in V. 18), was unzweifelhaft auf Opitz und das von ihm empfohlene Ausschreiben der Alten hinweist. Von einer neu aufkommenden Übersetzungs-Literatur ist damals nicht die Rede, und die zahlreichen Übertragungen lateinischer Dichtungen, die vom 15. Jahrhundert an, besonders im 16. bekannt wurden,[1]) hätte Fleming unmöglich als vor kurzem erschienen bezeichnen können. Es bezieht sich demnach die angezogene Stelle auf die Beeinflussung der deutschen durch die griechische und römische Literatur, und es wird gesagt: Opitz hat uns gezeigt, wie man mit Hilfe der römischen Literatur der eigenen helfen könne, und wir, seine Schüler, folgen seinem Beispiele. Auf diese Weise glaube ich V. 2 ff. interpretieren zu dürfen.

Ähnlich sind auch folgende Stellen aufzufassen, in denen ebenfalls durch „nun“ und „itzt“ auf die jüngste Zeit verwiesen wird:

PW IV, 54, 123 f.:

„Ein Welschland hat allein nur ein Rom auferbaut,
das nun die ganze Welt in unsern Schriften schaut.“

V. 171 ff.: „. . . Die Helden unsrer Zeit,
die können nicht vergehn. Man liest nun weit und breit
Pelasger, Romuler und Deutsche deutsch beisammen
in gleicher Trefflichkeit.“

PW IV, 44, 25 ff.:

„Wir haben wol getauscht. Um unsern Unverstand
gab sich und seine Kunst das kluge Griechenland,
die neue Barbarei. Rom ist nun Rom gewesen.
Das edle Latien wird hochdeutsch itzt gelesen.“

[1]) Vgl. J. F. Degen: Versuch einer vollst. Literatur der deutschen Übersetzungen der Römer. Altenburg 1794. — Nachtrag. Erlangen 1799.

Und kurz zuvor V. 20 ff.: Olymps Bürgerinnen (= Musen),
„die unser' Sprache nun auch zierlich reden können
und lieber sind als vor, da Rom nur und Athen
sich durch das schöne Volk so trefflich hört' erhöhn.
Ihr Lob bleibt ewig stehn, ihr Fleiss ist unser worden,
hat glücklich sich gewandt von Süden aus in Norden . . .“

Vgl. PW III, 2, 57 ff. Aus all dem ergibt sich, dass Fleming den Wert der modernen Poesie gerade in ihrer Aneignung der antiken findet. Es versteht sich also von selbst, dass er seine eigene Dichtung nicht anders ausstatten wird. Seine Bewunderung für die Römer erhellt auch aus folgenden Stellen: PW II, 12, 29 und IV, 21, 47 „Das ewige Latein“; PW IV, 8, 48 „das ew'ge Rom“; PW II, 9, 12 „unser Rom“; PW III, 6, 368 „So viel Athen und Rom an Weisheit Schönes hat“; Sylv. VII, 6, 14 „mel, quod exsudant Athenae, mel, quod a Roma pluit.“ Auf eine Äußerung Flemings, er habe mit den lateinischen Musen wetteifern wollen, könnte man besonderen Wert legen; ich glaube aber, er wollte damit nur sagen, dass er oft in lateinischer Sprache gedichtet habe. Die Worte lauten:

„Saepe mihi libuit Musis certare latinis
teque (= Gloger) rudi ad numeros sollicitare metro.“ Sylv. II, 3, 171 f.

Nun betrachten wir die zweite Gruppe: Flemings Erwähnungen einzelner römischer Dichter.

Ovid wird in Flemings Gedichten von allen lateinischen Poeten am häufigsten erwähnt: neunmal. Außerdem sind diese Äußerungen nicht zufällig und nebenher hingeworfen, wie die meisten Erwähnungen Anderer, sondern sie sind in sichtlicher Theilnahme an dem Schicksale des Dichters niedergeschrieben.

PW IV, 21, 41 ff.: „ . . . Der römischen Poeten
ohn' einen erster Preis hat dieses bei den Geten
zu Tomis auch gethan, zu Tomis, die ihn hat
verjagt und tot gesehn. Der Phasis und Orat,
der Tyras und Dyrasp vernahmen seine Lieder,
Melanthus, Hypanus und Lykus, seine Brüder,
verlernten Skytisch sein . . .
(Vgl. Ovid, Ex Ponto IV, 10, 45 ff. Lappenbergs Nachweis.)

V. 55 Sein Welschland und sein Rom war ihm die Tartarei.
Dort war er höchst verhasst, hier war er lieb und frei,
zog Kotys Gunst recht vor Augustus fauler Gnade.
Kein Freund, kein Fussfall half. Das pontische Gestade
war ihm als wo bei Ost die starke Tiber scheusst
und sich in Thetis Schoss mit vollen Krügen geusst.“

Nach Flemings Urtheil ist also Ovid der zweitbeste römische Dichter (V. 42); wen er als den ersten ansah, gibt er nicht an, dass es aber jedesfalls Vergil ist, werde ich weiter unten zu beweisen trachten.

Nun folgen aus späterer Zeit vier Gedichte, in welchen Fleming, der sich damals auf seiner persischen Reise befand, mit Ovid sich vergleicht: Gerade wie Naso seine letzten Lebensjahre in der Verbannung, weit von seiner Heimat und seinen Angehörigen verleben musste, so muss auch ich nun, losgerissen von allem Lieben, hier in dieser Einsamkeit meine Jugend zubringen. — Die Stellen lauten:

Son. II, 9, 9:

„Ich hier der Scythen Raub, wie Naso dort der Geten".

Epgr. X, 35, 1 ff.:

„Nunc aliquem tandem consortem sortis habebas,
Naso, Tomitanae flebilis hospes humi.
Pulsus ad Euxinum fueras a Caesare pontum:
trusit ad Hyrcanum me Jovis ira lacum.
Exul eras. Mihi vae! titulo truciore notabor:
sponte, nec ex caussa sic fugitivus eo.
Fiet, ut exilium Geticis te fregit in oris.
exitium Scyticos me necet inter agros."

Epgr. VIII, 33, 1 ff.:

„Nasonem celebrant de ponto Tristia laevo,
de Scythico referant me mea Dura lacu.
Ille Getas inter passus saevissima planxit,
inter ego rigidos vix leviora Scythas.
Carmina Naso suae fecit concordia sorti,
ipse patro fatis non aliena meis.
Sic canimus cadimusque simul, sed dispare fato.
Ejus ovant, mecum sed mea scripta cadunt."

Epgr. VI, 39, 1 ff.:

„Naso suae scripsit bene convenientia sorti,
Naso Tomitani cum foret exul agri.
Ipse, meo faciens non adversaria fato,
scribo Tagostanae flebilis hospes humi.
Tristia de Ponto, Scythico de marmore Dura,
nosque Scythas inter scribimus, ille Getas.
Sorte mihi Naso tam par, quam dispar es arte!
Dic, tibi sim similis dissimilisne magis?" —

In den zwei folgenden Gedichten werden Freunde Flemings als Nachahmer Ovids gepriesen, und dabei findet der Dichter auch für diesen ein Wort der Anerkennung:

Epgr. V, 5, 3 ff.:

„Quantum divino concessit Naso Maroni,
tantum Nasoni proximus esse potes.
Namque stat in te laus elegis ad summaque ducti
subsistunt, nec, quo progrediantur, habent.
Qua tener ingentem celebratur Naso per orbem,
hic sua Stigeliae portio laudis erit.“

Sylv. V, 12, 12 ff.:

„Maro Latine, Romuli nepos Naso,
suis uterque non sequendus in plectris
hucusque, qui vos aequet, unus hic tandem est.“[1])

Außer diesen directen Erwähnungen Ovids finden sich in Flemings Gedichten auch einige Anspielungen an Erzählungen aus den „Metamorphosen“, und es sei gestattet, auf die wichtigsten davon hier hinzuweisen:

Sylv. IX, 3, 9 Alcaeus ad Famam; V. 5 ff.:

„Per te vetustum non latuit Chaos,
nec primus imber, nec bona saecula,
nec qui Diespitrem volebant
pellere sede sua, Gigantes, . . .“

Vgl. hiezu die Schilderung bei Ovid, Metam. I, 1 ff.

Sylv. IX, 3, 2, 41 ff.:

„Scilicet astrimici laqueata palatia coeli
ardentem nequeunt rettinuisse Jovem;
nunc auri, nunc cornigeri sub schemate tauri,
nunc arsit visas falsa Diana viras;“

Vgl. Ovid, Metam. II, 850 ff. und 425 ff.

Sylv. VII, 3, 21 f.:

„Sic olim innumeris tumidum Pythona sagittis
Thymbraeus sanctis legitur necuisse poetis;“

Vgl. Ovid, Metam. I, 416 ff. und 441 ff.

Die erste und zweite der angeführten Stellen fallen in das Jahr 1631; die dritte 1635.

Horaz wird im ganzen siebenmal erwähnt; auf ein innigeres Verhältnis Flemings zu Horaz lassen die Äußerungen nicht schließen. Hier folgen sie:

---

[1]) Der Vollständigkeit wegen mögen auch diese Stellen erwähnt werden: Sylv. VII, 4, 15: „Mantua (= Vergilius) te stupeat, miretur Sulmo (= Ovidius) canentem . . .“ und Sylv. VIII, Suav. 13, V. 1 f.: „Tot basiationes, quot Publio Corinna . . .“ (von Ovid in den „Amores“ besungen).

Sylv. II, 3, 89 f.:

„Rure dedit celebris victura poëmata Flaccus,
favit et Ausonio villa quiete metro."

PW IV, 44, 135 ff.:

„Es hätte Maro nicht sein ewigs Buch vollfüret,
hätt' ihn Augustus nicht mit Ehren so gezieret.
So hätte Flaccus auch es nicht so weit gebracht,
wenn sein Mäcenas ihm nicht hätte Lust gemacht."

Epgr. VIII, 13, 1 ff.:

„Regnat in his tibi dum genuinus Horatius odis
subque tua vivus voce Catullus amat,
te deamant, Flaccum quot amant, quot amantque Catullum
et genium nostri temporis inde colunt.
Grande! tuo sed erat simili patrabile cordi,
grandia tam numeris nomina posse sequi."

Es sind das alles Lobpreisungen allgemeinster Art; vgl. auch Sylv. VIII, Dithyr. V. 15 f.: „Parce, virgo, Flacciana || temperare lege chordas." Sylv. VIII, Suav. 13, V. 1 und 17: „Tot basiationes, . . . quot Tyndaris Flacco."[1])

Einem befreundeten Poeten spendet Fleming nach damaliger Sitte übermäßiges Lob, indem er ausruft: „abiiciat Flaccus, te modulante, lyram" Sylv. VII, 4, 16. Eine ähnliche Übertreibung ist es, wenn er Epgr. IV, 10 seinen Freund M. C. Sarbievius als „aetatis nostrae Flaccus" bezeichnet.

Es ist sehr bemerkenswert, dass von den sieben Stellen, an welchen Horaz erwähnt wird, drei nach Flemings eigener Datierung in das Jahr 1631 fallen; zwei andere undatierte dürften, nach dem Orte zu urtheilen, an welchem sie in der Sammlung erscheinen, wohl in dasselbe Jahr gehören. Die zwei übrigen Erwähnungen stammen aus den Jahren 1635 und 1636. Dieser Sachverhalt lässt vermuthen, dass Fleming in der ersten Zeit

---

[1]) Lappenberg meint, hier sei unter „Flaccus" Opitz zu verstehen, der eine Tyndaris PW IV, Son. 11 (ed. Triller) besingt. Ich beziehe es auf Horaz selbst, und zwar aus folgenden zwei Gründen: Erstens wird Opitz von Fleming niemals „der deutsche Horaz", sondern immer „der deutsche Maro" genannt (sieh oben); und zweitens werden in dem herangezogenen Gedicht in 24 Zeilen 23 theils antike, theils moderne Dichter erwähnt, und zwar jeder bei seinem wahren Namen (was auch Lappenberg in der betreffenden Anmerkung zugibt); es wäre daher gar nicht einzusehn, warum Fleming gerade unter „Flaccus" jemand anderen als den wahren Flaccus gemeint haben sollte. Der Frauenname Tyndaris kommt bei Horaz c. I, 17, 10 vor.

seiner dichterischen Thätigkeit von Horaz mehr abhängig sein wird, als in den reiferen Jahren.

Vergils wird in folgenden Gedichten Erwähnung gethan:

PW IV, 44, 135 f.:

„Es hätte Maro nicht sein ewigs Buch (= Aeneis) vollfüret,
hätt' ihn Augustus nicht mit Ehren so gezieret."

Epgr. VIII, 17, 1 ff.:

„Invicti grave regis opus, cui militat Arctos,
quicquid et Aeneae par super orbe gerit,
unde perennantem felix sibi Mantua laudem
asserit, in similes Teuto recondit opes."

Epgr. X, 44: Heroica Casparis Barlaei V. 1 ff.:

„Est aliquis tandem, quo cum, Maro maxime, palmam
jure queas merito dimidiare tuam.
Quae vetus ad Latios cecinit Parthenius amnes,
haec novus ad Batavas Barlaeus audet aquas.
Rura canit, crepat arma, tonat fera praelia, cuncta
Virgilio similis, re, gravitate, stylo.
Mantua Virgilium, Barlaeum praedicat aeque
Amstelis, et palmam praedicat esse suam."

Sylv. I, 4, 48 findet sich unter fünf römischen Schriftstellern auch Vergil genannt; der Vers ist nichtssagend.

Zu den angeführten Stellen gesellen sich die im Abschnitte über Flemings Stellung zu Opitz beigebrachten, wo der „Schwan von Boberfeld" der „deutsche Maro" genannt wird. Diese Äußerungen beleuchten Flemings Verhältnis zu Vergil auf das grellste: „Der Herzog deutscher Saiten" wird mit Vergil identificiert! Schon dieser Umstand allein würde genügen, um meine Behauptung, für Fleming sei Vergil der größte römische Dichter, zu begründen; es wird das aber Epgr. V, 5, 3 auch ausdrücklich gesagt: „Divino concessit Naso Maroni". Ovid bleibt also hinter Vergil zurück; und da PW IV, 21, 41 f. (s. oben) Ovid als der zweitbeste römische Poet genannt wird, so muss Vergil der beste sein.

Während Flemings Äußerungen über die zuletzt betrachteten römischen Dichter nicht selten nur ganz allgemeine, hergebrachte Lobsprüche enthalten, aus welchen man auf eine innigere Vertrautheit mit dem Dichter nicht schließen kann, finden wir in vier Äußerungen über Catull eine ziemlich deutliche Bezugnahme auf dessen Gedichte, obgleich auch hier zugegeben werden muss, dass Fleming diese Kenntnis über den römischen Poeten nicht gerade aus dessen Gedichten geschöpft haben muss.

Sylv. VIII, Suav. 16, 6 f.: „Quicquid est Venerum Cupidinumque || in toto genio Catulliano“ geht auf das in Catulls Gedichten häufige Vorkommen der Verbindung „Veneres Cupidinesque.“ — Sylv. VIII, Suav. 13, 1 und 3: „Tot basiationes ... quot Lesbia Catullo“; Lesbia ist die oft besungene Geliebte Catulls. Son. IV, 37, 14: „Soll ich Katullus mehr, soll ich mehr Argus sein?“ spielt nach Lappenbergs Ermittelung auf Catulls c. 13 an: Fabullus soll ganz Nase werden, um die dem Mädchen von den Liebesgöttern geschenkte Salbe zu riechen. Argus steht für „Auge“. — Auf den allgemeinen Charakter der Catull'schen Poesie geht Sylv. VIII, Dithyr. V. 19 f.: „Blandiora delicati || sistra nos decent Catulli.“ — Vgl. Epgr. VIII, 13, 2 f. (s. oben S. 13.).

Es ist beachtenswert, dass drei der angeführten Gedichte in das Jahr 1631 fallen; die Abfassungszeit des vierten ist zwar nicht angegeben, aber nach der Stelle zu schließen, welche ihm in der Sammlung angewiesen wurde, fällt es in dieselbe Zeit.

Tibull wird an folgenden zwei Stellen erwähnt: Sylv. II, 15, 41: „Talis in amplexo formosa Neaera Tibullo erat.“ Neaera kommt in einigen Tibull'schen Gedichten vor; „formosa Neaera“ einmal und zwar Lygd. el. 4, 57; ich glaube, wir dürfen daher auf Flemings Kenntnis dieser Elegie schließen; aber zwingend ist der Grund nicht. — Sylv. VIII, Suav. 13, 1 ff.: „Tot basiationes, || quot Publio Corinna, || quot Lesbia Catullo, || Messala quot Tibullo ...“ Messala war Tibulls hoher Freund und Gönner. Fleming aber scheint ihn (nach der Umgebung zu urtheilen) als seine Geliebte aufzufassen. Diese Stelle lässt daher keinen Schluss auf Flemings Kenntnis der Tibull'schen Gedichte zu, oder, um mich vorsichtiger auszudrücken, jener Gedichte, in welchen Messala besungen wird.

Auch Martial wird nur zweimal erwähnt, und zwar werden beidemale die mit ihm verglichenen modernen Epigrammatiker nach den damals üblichen Lobhudeleien über ihn gestellt. Aber trotzdem ist in beiden Gedichten eine gewisse Hochschätzung Martials unverkennbar:

Epgr. V, 80: Oweni exspiratio V. 1 ff.:
„Attica cui salibus, cui cedat acumine Roma
et cadat evictis Bilbilis (Martials Heimat) ipsa jocis,
melle placens, nec felle nocens, gravis, acer, apertus,
grandeque prolixa sub brevitate potens ...“

Sylv. VII, 4: Timotheo Polo Poetae. V. 5 ff.:

„Quum comes insomnis nox pervigilata diei
mutatis toties iret et iret equis,
Bilblici redoles genium facilesque salinas,
Oxonii lepidum vatis acumen habes.
Hunc gravitate studes, illum superare nitore;
vincit utrumque tuus sub brevitate labor.“

Die Mittheilungen über Seneca (den jüngeren) sind ganz allgemein gehalten und lassen keinen Schluss auf Flemings Vertrautheit mit seinen Werken zu; man vgl. PW IV, 8, 28 ff.:

„Ein Geist von oben her weiss, dass ihm mehr gefällt
als was die Erde kennt. Der himmelreiche Plato,
der frische Seneca, der weisheitvolle Cato,
die haben ihn zuvor durch sich beherzt gemacht,
dass er in dickster Angst, als höchster Wollust, lacht,
wenn aller Pöfel weint.“

Da Seneca neben Plato und Cato genannt wird, so ist damit unzweifelhaft der jüngere Seneca, der Philosoph und Tragiker, gemeint. Das schmückende Beiwort „frisch“ ist für Seneca fast ebensowenig bezeichnend, wie „himmelreich“ für Plato. Hätte Fleming die Schriften beider Philosophen gekannt, so würde er unmöglich mit einem so allgemeinen Attribute sich begnügt haben.

Ähnlich verhält es sich auch mit folgender Stelle, wo auf Seneca als Tragiker Bezug genommen wird. Das Epigramm ist an eine Trauerspiel-Dichterin gerichtet:

Epgr. III, 22, 1 ff.:

„O dea, quae Charisin, Clariis tredecimque Sibyllis
arte tua numerum non sinis esse suum,
ergo Senecco germanica scena cothurno,
ergo tonat marium virgo virilis ebur?“

Schließlich wird Seneca noch PW III, 6 in der Prosastelle nach V. 177 erwähnt, vielleicht so, dass ein deutscher Dichter unter dem Namen verstanden werden muss; die Poeten des 17. Jahrh. liebten es ja, sich gegenseitig mit berühmten Dichternamen zu schmücken; ausschlaggebend war gewöhnlich bloß die Ähnlichkeit der behandelten Stoffe; auf die poetischen Qualitäten der verglichenen Dichter wurde nicht geachtet.[1])

Über Flemings Verhältnis zu Plautus werden wir ziemlich

[1]) Man vergleiche dazu die oben bei Ovid und Horaz mitgetheilten Stellen.

genau in Sylv. I, 4 unterrichtet. Es ist das die weitaus umfangreichste und ergiebigste Äußerung Flemings über einen römischen Poeten. Der Inhalt des Gedichtes ist folgender: Der Dichter beklagt sich, es gebe Leute, die über seine mit vielen Archaismen ausgestattete lateinische Sprache sich lustig machen, indem sie behaupten, zum Verständnis seiner Gedichte brauche man den „nomenclator Junii" oder „filus Ariadnes" (Wörterbücher nach Lappenbergs Anmerkung) (V. 18 ff.); wenn man schon lateinisch schreibe, so müsse man classisches, d. h. Ciceronisches Latein schreiben (V. 77 ff.). Fleming vertheidigt sich, indem er auf die bei Livius, Lucrez, Vergil, Persius und Apuleius sich findenden Archaismen hinweist und kommt in diesem Zusammenhange auch auf seine „zehnte Muse" — auf Plautus zu sprechen:

V. 52 ff.: „Et tu Castalidum decima, o mi Plaute, valeto,
o os Aonium, per quod latiare Novenae
non puduere loqui, quem nunc damnaris ad orcum,
55 pulsus ab orchestra? Quis ad hunc non nauset ut hircum?
Tempus erat, quo Plautus erat bona regula linguae
et princeps Latiae. Sed quantum distat ab illo
hoc nostrum, superi! Jam si quis forte loquatur
cum Plauto, statim sciscit dominus ferularum:
60 „Unde sed istud habes?" Ego: „Plautus habet." „Quis at istunc
te jussit," rudit ille, „sequi? Non omnibus autor
hic valet." Ast ego: „Sed quid ni? Melioribus autem."
„At qui sunt isti meliores?" oncat Oberus.
„Scaligeri, Taubmannus, Barthius, Heinsius, inquam,
65 et reliqui, queis rite salit mammilla sinistra."

Fleming sagt also selbst, dass er zuweilen von Plautus abhängig sei, aber nur in sprachlicher Hinsicht (vgl. V. 56; besonders V. 60; ferner auch V. 18 f.: „verba de priscis emendicata tabellis me proferre ferunt"). Die Richtigkeit der Fleming'schen Angabe wird durch die überaus zahlreichen in seinen Gedichten vorkommenden und von Lappenberg aufgedeckten Plautismen bestätigt.

Unter die Überschrift von Man. Glog. I, 4: „Omnium Rerum Vicissitudo" hat Fleming selbst die Quelle dieses Titels gesetzt, nämlich Terenz, Eunuch, Act II, Sc. 2. Properz wird von Fleming nur einmal erwähnt; die Stelle hat für uns fast gar keinen Wert, denn in diesem Gedichte werden innerhalb 24 Zeilen noch 22 andere Dichter genannt; außerdem ist die Wendung an und für sich nichtssagend: Sylv. VIII, Suav. 13, V. 1 und 11:

„Tot basiationes ... (quot) Propertio Licynna.“ (Licynna wird übrigens von Properz — nach Lappenbergs Angabe — nur einmal genannt: III, 13, 6.) Es erübrigt noch zu bemerken, dass Lucrez, Persius und Apuleius mit Vergil und Livius zusammen in einem Alexandriner erwähnt werden: Sylv. I, 4, 48.

Das Ergebnis dieser Zusammenstellungen ist folgendes: Fleming billigt Opitzens Empfehlung, die Alten auszuschreiben, und erblickt darin ein Mittel, der deutschen Dichtung auf eine höhere Stufe zu verhelfen. Er ist der lateinischen Sprache in hervorragender Weise mächtig und hat reiche Belesenheit in römischer Dichtung; er meint, gerade infolge dieser seiner Kenntnisse ein „höheres und reineres“ Deutsch zu schreiben. Er stellt sich also nach eigenem Bekenntnisse unter den Einfluss der römischen Literatur.

Aus der Abfassungszeit seiner Äußerungen lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Seine ersten Dichtungen scheint Fleming vorzugsweise im Anschluss an Horaz, Catull, Tibull und Plautus verfasst zu haben; für seine späteren Gedichte dagegen dürften besonders Ovid, Vergil und Martial in Betracht kommen.[1]) Die Antwort auf die Frage, ob die lediglich aus der Abfassungszeit der angeführten Erwähnungen erschlossene Gruppierung den Thatsachen entspricht, kann erst am Schlusse der Arbeit gegeben werden. Ebenso muss erst geprüft werden, ob die Zahl der Erwähnungen, nach der die vorstehende Übersicht geordnet ist, dem Grade der Benutzung der genannten Autoren entspricht. Es ist das von vornherein unwahrscheinlich, da der am häufigsten genannte Ovid doch als geringerer Dichter gilt als der seltener erwähnte Vergil.

Über die Richtung und Größe des Einflusses der römischen Literatur auf seine Dichtung verräth Fleming nichts. Ja es macht sich sogar eine gewisse Zurückhaltung hierüber in seinen Äußerungen fühlbar, die zusammen mit dem auffallenden Ausdruck: „ich kan es leugnen nicht“ (s. o. S. 8) den für die damalige Zeit naheliegenden Verdacht erregt, er wolle seine Abhängigkeit im einzelnen verbergen. Ob er dadurch bei den nicht ebenso tief eingeweihten Lesern den Anschein der Origi-

---

[1]) Die übrigen Dichter lasse ich in dieser Gruppierung unberücksichtigt, theils deshalb, weil sie überhaupt nur einmal genannt werden, theils deshalb, weil die betreffenden Äußerungen viel zu unbedeutend sind.

nalität erwecken wollte; ob er, wie Goethe in den Elegien und Epigrammen dies durfte, seine Aneignung des Fremden für eine so selbständig verarbeitende hielt, dass ein deutlicher Hinweis auf seine Vorbilder ihm unnöthig, ja irreführend schien; ob er sich nur an gleich gebildete Leser, die er für seine lateinischen Dichtungen allerdings voraussetzen musste, wandte, denen Nachweise überflüssig waren; oder schließlich ob er die Opitz'sche Entlehnungsart für so selbstverständlich erachtete, dass es keiner weiteren Bekenntnisse bedürfe, bleibt zunächst unsicher. Die Untersuchung der Entlehnungsarten wird einige Anhaltspunkte für ein Urtheil geben.

Gerade aber, wenn man diese Zurückhaltung bedenkt und dazu erwägt, dass die Mehrzahl der Erwähnungen römischer Dichter aus Phrasen und Lobpreisungen allgemeinster Art besteht, wird man die Untersuchung nicht peinlich auf den vollen Umfang der Schriften der verzeichneten Autoren ausdehnen, noch darauf beschränken wollen. Eine einmalige, flüchtige, leere Namensnennung lässt auf keine genauere Vertrautheit schließen; will man kein absichtliches Versteckspielen annehmen, so darf die Untersuchung an ihnen vorübergehen. Aber auch das häufigere Vorkommen eines Namens zwingt nicht zu der Annahme, dass der Träger desselben oft Vorbild gewesen sein müsse; wo also durch einen größeren zusammenhängenden Theil seiner Werke hindurch sich wenige und zugleich geringfügige Ähnlichkeiten zeigten, schien mir der Schluss erlaubt, dass auch eine weitere Vergleichung keine bedeutenden Ergebnisse liefern werde. Nur da, wo sich einigermaßen greifbare Berührungen fanden, fuhr ich in der Untersuchung fort, die auch so noch einen beträchtlichen Umfang hat. Ich verglich Flemings Gedichte mit allen Dichtungen von Horaz, Catull, Tibull; mit Ovids Tristien, lib. Ex Ponto I[1]), „Ars amatoria“, „Amorum“ lib. I, „Metamorphosen“ I. II,[2]) Vergils „Bucolica“ und „Georgicon“ lib. I, Martials Epigr. liber und den vier ersten Büchern der Epigramme,[3]) mit Plautus'

[1]) Flemings Epigr. II—XII wurden mit Tristien IV. V und lib. Ex Ponto I nicht verglichen.

[2]) Flemings Epigr. V, 31—XII wurden mit „Amorum“ lib. 1 und „Metamorph.“ lib. I. II nicht verglichen.

[3]) Mit Martial wurden Flemings lateinische Gedichte außer Sylv. II. V. VIII. IX und von den deutschen Gedichten PW V und das „Buch der Überschriften“ verglichen.

„Captivi" und „Asinaria".[1]) Hinzugezogen habe ich den von Fleming nicht erwähnten, aber in Opitz' Zeit beliebten Ausonius und zwar dessen sämmtliche Epigramme, Parentalia und Epitaphia[2]), sowie gelegentlich noch andere Römer und einzelne Stellen aus anderen als den soeben genannten Werken der angeführten Dichter.

Noch eine Bemerkung möchte ich der Vergleichung vorausschicken. Die Möglichkeit einer indirecten Abhängigkeit Flemings von der Antike ist von vorne herein nicht in Abrede zu stellen; was bei ihm aus römischen Dichtern entlehnt zu sein scheint, könnte auf Opitz und andere Zeitgenossen und Vorgänger zurückgehen, welche ihrerseits die betreffenden Stellen aus der römischen Literatur entnommen hätten. Nach allem vorher Gesagten jedoch ist eine derartige Annahme höchst unwahrscheinlich. Außerdem hoffe ich, bei einer nicht unbedeutenden Anzahl der im folgenden betrachteten Zusammenhänge zu beweisen, dass bei ihrer Abfassung dem Dichter das lateinische Original und nicht etwa eine deutsche Copie vorgelegen haben muss. Und wenn nun einmal auf diese Weise festgestellt ist, dass viele Stellen direct antiken Originalen nachgebildet sind, so wird es auch für die übrigen wahrscheinlich, dass sie auf die ursprüngliche Quelle zurückgehen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass alle in dieser Arbeit angeführten Stellen nur antiken Dichtern nachgebildet sein können; es wird im Gegentheil gewiss nicht selten vorgekommen sein, dass auf die Gestaltung des einen oder des anderen Gedankens außer dem antiken Original auch noch eine deutsche oder andere moderne Nachbildung eingewirkt hat. Dies wird in erster Linie dort der Fall sein, wo das angenommene lateinische Vorbild mit Flemings Nachbildung nur inhaltlich, und nicht auch formell übereinstimmt (vgl. besonders das Capitel „Lebensgenuss").

[1]) Hiezu nahm ich noch die in Binders deutscher Übersetzung, Stuttgart 1868, angehängte Sammlung der Sprichwörter aus Plautus sämmtl. Werken.

[2]) Ich citiere nach folgenden Ausgaben: Horaz, Oden und Epoden, hg. v. C. W. Nauck, 7. Aufl., Leipzig 1871. Episteln, hg. v. A. Kiessling, Berlin 1889. Satiren, hg. v. R. Bentley, 3. Aufl., Berlin 1869. — Catull, hg. v. R. Ellis. Oxonii 1867. — Tibull, hg. v. E. Bährens, Leipzig 1878. — Ovid, hg. v. R. Merkel, Leipzig 1876. — Vergil, hg. v. O. Ribbeck, Leipzig 1859 ff. — Martial, hg. v. W. Gilbert, Leipzig 1886. — Plautus, hg. v. A. Fleckeisen, Leipzig 1876. Ausonius, hg. v. Jak. Tollius, Amstelodami 1671. Ausgaben der Fleming'schen Zeit zu benützen, war mir leider unmöglich.

Nachbildungen.

Fleming Epgr. IX, 22:	Martial IV, 10:
„Librum suum transmittit.	
Dum madet et novus est et tutus ab ungue libellus,	„Dum novus est nec adhuc rasa mihi fronte libellus,
litera dum tangi non bene sicca timet,	Pagina dum tangi non bene sicca timet,
i. puer, atque recens veteri fer munus amico,	I puer et caro perfer leve munus amico,
qui meruit nostros primus habere jocos.	Qui meruit nugas primus habere meas.
5 I. fer, at hoc monitus: non desit spongia libro,	5 Curre, sed instructus: comitetur Punica librum
spongia muneribus sit quoque juncta meis.	Spongea: muneribus convenit illa meis.
Carmina non possunt multas mea ferre lituras.	Non possunt nostros multae, Faustine, liturae
Illorum satis est una litura neci."	Emendare iocos: una litura potest."

Ein Blick auf beide Gedichte lehrt, dass Fleming Martial vor sich gehabt haben muss. Die zahlreichen im Drucke hervorgehobenen Wörter hat Fleming einfach abgeschrieben und es ist nicht nöthig, sie einzeln aufzuzählen. Wichtiger sind für uns die Änderungen, weil sich aus diesen möglicherweise Gesichtspunkte für Flemings Entlehnungen aus antiken Schriftstellern ergeben.

In V. 1 lässt der Dichter Martials „nec adhuc rasa fronte" fallen und setzt an dessen Stelle „et tutus ab ungue". Diese Änderung wurde nicht etwa durch die Verschiedenheit des antiken Buchwesens vom modernen veranlasst, denn auch zu Flemings Zeiten konnte man ja von einem Buche sagen, es sei „rasa fronte", d. h. der Rand sei geglättet.[1]) Der Grund der Änderung ist ebenso dunkel wie die Bedeutung des dafür eingesetzten „tutus ab ungue".[2]) Dieses konnte den Hexameter nicht

[1]) Über die Bedeutung dieses Terminus vergleiche man Th. Birt: Das antike Buchwesen. Berlin 1882, S. 364 f.

[2]) Erklärungsversuche: verschont vom Nagel (= es sind keine Zeichen mit dem Nagel gemacht); oder steht unguis für digitus (aus metrischen

füllen und es wurde daher noch „madet“ eingesetzt, was den Sinn des zweiten Verses — theilweise wenigstens — wiedergibt; auffallend ist es, dass „madet“ vor „novus“, also an den Anfang des Gedichtes gesetzt ist. Bei Martial ist der zweite Theil des ersten Verses negativ ausgedrückt, bei Fleming der dem entsprechende dritte Theil positiv.

V. 2 vertauscht Fleming Martials „pagina“ mit „litera“; wenn diese Änderung überhaupt einen tieferen Grund hat, so liegt er in „madet“: Bei Martial wird das Motiv, dass das Buch noch nicht trocken ist, nur einmal verwendet, bei Fleming aber zweimal (in V. 1 u. 2); sollte diese Wiederholung nicht lästig sein, so musste sie künstlerisch gestaltet werden: Fleming sagt daher in V. 1 das ganze Buch trieft noch, in V. 2 auch der kleinste Theil dieses Buches, der einzelne Buchstabe ist noch nass. Martials sehr schöne Steigerung: das Buch ist neu, und zwar so neu, dass es noch nicht einmal geglättet, ja noch nicht einmal recht trocken ist, geht bei Fleming völlig verloren: das Buch ist nass, neu, verschont vom Nagel, der Buchstabe ist noch nicht trocken.

Den Anstoß zur Änderung in V. 3 gab „leve munus“. Fleming war zu stolz und zu sehr von seiner eigenen Tüchtigkeit überzeugt, als dass er seine Gedichte als „leve munus“ hätte bezeichnen können; er setzt daher „recens munus“, was ihm aus V. 1 und 2 sehr nahe lag. Durch diese Änderung wurde dann die zweite veranlasst: für „caro amico“ wurde „veteri amico“ gesetzt, was einen im 17. Jahrh. beliebten Contrast zu „recens munus“ gibt. Dass Fleming diesen Contrast auch wirklich beabsichtigt hat, das beweist das Aneinanderrücken beider Wörter. V. 4 An Stelle des Mart. „meas nugas“ setzt Fleming aus Mart. V. 8 „nostros iocos“, wohl aus dem auch für „leve munus“ vermutheten Grunde.

In V. 5 hat Fleming nur das Wort „liber“ beibehalten; das übrige hat er mit Synonymen ausgedrückt: für „curre“ wiederholt er aus V. 3 „i, fer“;[1]) für „sed instructus“ schreibt er „at

Gründen) = verschont von den Fingern, also noch nicht abgegriffen; oder ist statt „tutus“ „totus“ zu lesen? (totus ab ungue scil. usque ad verticem = vom Scheitel bis zur Zehe); oder ist es irgendwie mit dem deutschen „funkelnagelneu“ in Zusammenhang zu bringen? — Am wahrscheinlichsten ist der zweite Erklärungsversuch.

[1]) Die Verbindung „i, fer“ scheint Fleming besonders gefallen zu haben; er verwendet sie auch Epgr. I, 51, 6.

hoc monitus“; das positive „comitetur“ wendet Fleming negativ und setzt „non desit“ (in V. 1 umgekehrt positivus statt negativus). Die Specialisierung des Schwammes durch „Punica“ lässt er fallen, setzt aber an diese Stelle „spongia“ aus dem folgenden Vers; für das Pronomen „illa“ im folgenden Vers setzt er — wohl aus metrischen Gründen — das Nomen „spongia“ ein. „Convenit“ ändert er in „sit quoque juncta“; an Stelle des Mart. Indicativs setzt Fleming den Conjunctiv (als Wunschform), d. h. während bei Martial „muneribus convenit illa meis“ die Begründung des vorhergehenden Wunsches enthält, erscheint bei Fleming der Satz „spongia muneribus sit juncta meis“ noch als ein Theil des Wunsches. Flemings Änderung ist nicht als glücklich zu bezeichnen, denn bei ihm wird ganz derselbe Gedanke zuerst negativ und dann positiv ausgedrückt.

In V. 7 muss Fleming Martials Adressaten Faustinus fallen lassen, er unterlässt es aber, den Namen seines Freundes einzusetzen. Dadurch gelang es ihm, den Rest des Satzes, der bei Martial noch den ersten Theil des folgenden Pentameters füllt, in dem Hexameter unterzubringen.

Für „iocos“ setzt Fleming das vornehmere und stolzere „carmina“, gerade wie er in V. 4 für Martials niedriges „nugas“ das etwas höhere „jocos“ eingesetzt hat. Wir sehen also deutlich, Fleming sucht die auf seine Poesie bezüglichen Ausdrücke dem lateinischen Original gegenüber zu heben.

Die Vertauschung von „emendare“ mit „ferre“ ist nicht besonders glücklich, denn nun kehrt dieses Verbum schon zum drittenmal wieder (V. 3 und 5). Dass Fleming damit kaum eine künstlerische Absicht verbunden hat, scheint daraus hervorzugehen, dass hier das Verbum in einer ganz anderen Bedeutung als oben verwendet wird.

Martials epigrammatisch zugespitzter kurzer Schluss wird von Fleming ausgedehnt und verliert dadurch, aber noch mehr durch die plumpe und überflüssige Erklärung, dass diese „una litura satis neci“ sei, fast jede Pointe. Fleming that es offenbar deshalb, um seinen Lesern das Verständnis des Gedichtes zu erleichtern.

Fassen wir alles zusammen, so lassen sich für eine Anzahl von Änderungen folgende gemeinsamen Gründe erkennen: Verallgemeinerung V. 5. 7, Hebung der auf die übersandten Gedichte bezüglichen Ausdrücke V. 3. 4. 7 (8), Contrastierung (zum

Theil Folge der vorhergenannten Absicht) und Verdeutlichung (Schluss des Gedichtes). Für die übrigen Änderungen lässt sich kein anderer Grund finden, als der, dass Fleming ändern wollte, um einen vom Original verschiedenen Wortlaut zu bieten; so beachte man z. B. seine Praxis, einen negativ ausgedrückten Gedanken Martials positiv zu wenden und umgekehrt. Wenn ein moderner Dichter ein Geleitschreiben eines Römers fast wörtlich abschreibt und nur geringe Änderungen vornimmt, so sollte man erwarten, er werde das Gedicht seinem Zwecke und seinen Verhältnissen anzupassen trachten. Fleming befriedigt diese Erwartung nur zum Theil, indem er das Persönliche streicht und das Gedicht seinen Lesern näher zu rücken sucht; anderseits aber lässt er specifisch Antikes ganz unangetastet, so z. B. „spongia" in V. 5 f. So wenig wie von einem völligen Aneignen, so wenig ist von einem künstlerischen Verarbeiten der lateinischen Vorlage hier die Rede; an Stelle des Martial'schen künstlerischen Ganzen tritt eine Mache (vgl. das zu V. 1 u. 2 Bemerkte; ferner das dreimalige „ferre" in zwei verschiedenen Bedeutungen; das zweimalige „spongia" hintereinander; den breiten prosaischen Schluss).

Es ergibt sich also Folgendes: Fleming will seinem Freunde einige Gedichte übersenden[1]) und erinnert sich dabei, dass Martial in derselben Lage ein Geleitschreiben gedichtet hat; dieses zieht er nun heran, indem er es mit geringen, ziemlich uneinheitlichen und willkürlichen Änderungen abschreibt. Wir sind gezwungen, hier eine fast ganz äußerliche Entlehnung zu constatieren. Die Hälfte der Martial'schen Wörter hat er abgeschrieben, und zwar, was besonders ins Gewicht fällt, gewöhnlich in jener Reihenfolge, in welcher sie Martial bietet. Nach der Stelle des Gedichtes in der Sammlung zu schließen, gehört es wahrscheinlich noch ins Jahr 1633 und damit zu den jugendlich unselbständigeren Leistungen des Poeten.

In folgendem, aus dem Jahre 1636 stammendem Gedichte steht Fleming bereits auf einer bedeutend höheren Stufe: aus fünf Zeilen einer Horaz'schen Ode bildet er ein achtzehnzeiliges Gedicht:

---

[1]) Vgl. Lappenbergs Anmerkung.

Fleming, Od. IV, 44:

„Auf, Schönste von der Zahl der asischen Sirenen,
auf Doris, Doris auf und zeig uns deinen Pfad!
Auf, Kastor! Pollux, auf! ihr Brüder der Helenen,
die noch kein deutsches Schiff hier angerufen hat!
5 Scheint unserm Laufe vor, ihr zweene schöne Sterne,
dass auch die blinde Nacht durch euch uns sehen lerne!
Hier habt ihr nun das Schiff, das edle, das gerühmte,
von dem ihr nun so viel, so lange habt gehört,
dem Mars die Ehre gönnt, die ihm selbselbst geziemte,
10 dem Venus günstig ist, das Juno liebt und ehrt!
das Schiff und auch das Volk, das beides euch zu Frommen
aus seinem Abend' ist in euren Morgen kommen.
Geh', Amphitrite, geh' und sag' es deinem Manne,
dass er die strenge Pracht der frechen Wellen schilt!
15 Sprich auch, dass Äol stracks sein leichtes Volk verbanne,
darmit es nicht auf uns mit Sturm' und Wetter billt!
Auf Doris, Doris auf mit tausent Najadinnen!
Der günstige Nordwest wird unsers Aufbruchs innen.“

Horaz, c. I, 3, 1 ff.:

„Sic te diva potens Cypri,
sic fratres Helenae lucida sidera,
ventorumque regat pater
obstrictis aliis praeter iapyga,
5 navis, quae tibi creditum
debes Vergilium: finibus Atticis
reddas incolumem precor . . .“

Horaz redet das Schiff, welches seinen Freund nach Griechenland tragen soll, direct an mit dem Wunsche, Venus, die Dioskuren und Äolus mögen es unbeschädigt an den Bestimmungsort bringen. Fleming ändert folgendermaßen: Eine Sirene und die Dioskuren werden angerufen, ihnen wird das Schiff und dessen Mannschaft anvertraut; darauf folgt die Bitte, Neptun möge die Wellen und Äolus alle Winde bis auf den Nordwest von dem Schiffe abwenden. Die Sirene fehlt bei Hor.; V. 3 „ihr Brüder der Helenen“ entspricht Hor. V. 2 „fratres Helenae“; doch mit

dieser allgemeinen Angabe begnügt sich Fleming nicht, sondern er gibt auch die Namen der Brüder an. V. 5 „Scheint unserm Laufe vor, ihr zweene schöne Sterne“ wohl nach Hor. V. 2 „lucida sidera“; auch das Verbum „scheint“ könnte durch „lucida“ veranlasst worden sein. V. 7 „nun“ entspricht Hor. „sic“ in V. 1 und 2. „Schiff“ = V. 5 „navis“. Die nähere Ausführung über das Schiff ist Flemings eigene Zuthat, nur V. 10 „dem Venus günstig ist“ wurde durch Hor. V. 1 (diva potens Cypri = Venus) veranlasst.[1]) Die Bitte Flemings, Neptun möge die Wellen vom Schiffe abwenden, fehlt zwar bei Horaz, ist aber wohl durch dessen an Äolus gerichteten Wunsch veranlasst worden. V. 15 „Sprich auch, dass Äol stracks sein leichtes Volk verbanne“ — nach Hor. V. 3 „ventorum regat pater“ (=Äolus). „Verbannen“ ist mit „obstringere“ in V. 4 zu vergleichen. Flemings „Nordwest“ in V. 18 steht in auffallender Übereinstimmung mit Horazens „iapyx“ (=Nordwestwind) in V. 4. Flemings Gedicht ist auf der Kaspischen See am 15. October 1636 verfasst. Nach Lappenbergs Angabe auf S. 888 hat an diesem Tage die Gesandtschaft und mit ihr Fleming die Stadt Astrachan und die Mündung der Wolga verlassen und ist nach Terki und Derbent gefahren. Um nun zu diesen Ortschaften zu gelangen ist thatsächlich der Nordwestwind erforderlich. Hier passte also das, was Horaz bot, zufällig auch für Flemings eigene Lage.

Dieses Gedicht ist ein Beispiel einer freien Nachdichtung. Die eigene Situation erinnerte Fleming an das in ähnlicher Lage gedichtete lateinische Carmen. Horazens Motive ziehen sich wie ein rother Faden durch das ganze deutsche Gedicht hindurch; die Ausführung dieser Motive ist Flemings Eigenthum, ebenso wie die Erweiterungen, die doch die Abhängigkeit nicht verdecken können. Wenn wir dieses jüngere Gedicht dem oben betrachteten älteren gegenüberhalten, so erkennen wir den großen Fortschritt, welchen Fleming während dieser verhältnismäßig kurzen Zeit gemacht hat; er beginnt das „rude pecus imitatorum“ (Hor.) zu verlassen.

Um den Beweis zu verstärken, dass Fleming Hor. c. I, 3 benützte, sei es gestattet, aus verschiedenen Gedichten einige Stellen anzuführen, die eine genaue Vertrautheit Flemings mit

[1]) Man vgl. auch Fl. Son. III, 32, 9: „Diss Schiff, das Venus selbst nach ihrer Muschel liebt.“

derselben Ode voraussetzen. Er sagt, wahrscheinlich 1633 Son. IV, 8, 11 f.: „Erscheint, erscheint mir doch, ihr funkelnden Laternen, || ihr Brüder Helene, und zeigt mir euer Licht.“ Dies schließt sich an Hor. V. 2 sehr enge an: „ihr funkelnden Laternen“ = „lucida sidera“; „ihr Brüder Helene“ = „fratres Helenae“. Dass Fleming hier unter den Dioskuren die Augen der Geliebten meint, ändert an der Thatsache der Entlehnung nichts. Er hält sich hier genauer an Horaz' Ausdrücke als in Od. IV, 44. Auch Od. IV, 22, 37 ff.: „Gott, der Leitstern, ist nicht trübe, || zeigt den Weg auf fremder See. || Eurer hohen Fürsten Liebe || sein die Brüder Helene“ geht auf Hor. c. I, 3, 2 zurück. Nach Hor. V. 3 und 4 hat Fleming folgende zwei Stellen gebildet: PW III, 6, 107 ff.: „Äolus, der alte, gehet, || hemmet seiner Knechte Lauf || und lässt keinen von so vielen || als den linden Westwind spielen,“ und PW IV, 25, 39 ff., welche denselben Wortlaut bietet, nur dass statt „Westwind“ hier „Westen“ steht. In dem oben betrachteten Gedicht Od. IV, 44 hat Fleming „obstringere“ mit „verbannen“, an den letztgenannten Stellen aus dem J. 1635 mit „hemmen“ wiedergegeben, also beidemale mit Verben, die aus einem anderen Vorstellungskreise genommen sind als das lat. „obstringere“. Schließlich sei noch bemerkt, dass im Son. III, 33 (aus dem J. 1636) das Schiff direct angeredet wird, und auch das dürfte auf Hor. c. I, 3 zurückzuführen sein. — Es sind also von 1633 bis 1636 mehrfache Entlehnungen aus dieser einen Horaz'schen Ode zu beobachten und die ältesten stimmen mit den Worten der Vorlage am genauesten überein.

Schon Cholevius hat darauf hingewiesen, dass die Grabschrift, welche Fleming drei Tage vor seinem Tode sich selbst gedichtet hat, eine Nachahmung von Horaz' „Exegi monumentum“ ist.

Fleming, Son. II, 14:	Horaz, c. III, 30:
„Ich war an Kunst und Gut und Stande groß und reich,	„Exegi monumentum aere perennius,
des Glückes lieber Sohn, von Eltern guter Ehren,	Regalique situ pyramidum altius:
frei, meine, kunte mich aus meinen Mitteln nähren,	Quod non imber edax non aquilo inpotens
mein Schall floh über weit, kein Landsman sang mir gleich,	Possit diruere, aut innumerabilis

5 von Reisen hochgepreist, für keiner Mühe bleich,
jung, wachsam, unbesorgt. Man wird mich nennen hören,
bis dass die letzte Glut diss Alles wird verstören.
Diss, deutsche Klarien, diss Ganze dank' ich euch.
Verzeiht mir, bin ichs wert, Gott, Vater, Liebste, Freunde,
10 ich sag' euch gute Nacht und trete willig ab.
Sonst Alles ist getan bis an das schwarze Grab.
Was frei dem Tode steht, das tu er seinem Feinde.
Was bin ich viel besorgt, den Othem aufzugeben?
An mir ist minder Nichts, das lebet, als mein Leben."

5 Annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar, multaque pars mei
Vitabit Libitinam: usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita virgine pontifex.
10 Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
Et qua pauper aquae Daunus agrestium
Regnavit populorum, ex humili potens
Princeps Aeolium carmen ad Italos
Deduxisse modos: sume superbiam
15 Quaesitam meritis, et mihi Delphica
Lauro cinge volens, Melpomene, comam."

Fleming setzt wie Horaz mit der 1. Pers. des Präteritums ein: „ich war" — „exegi". Der erste Vers entspricht ungefähr dem „potens" in V. 12. — In V. 2 spricht Fleming von seiner Abkunft, wie Horaz in V. 12; während aber dieser speciell den Stand („ex humili") seiner Eltern herauskehrt, rühmt Fleming den Charakter der seinigen („Eltern guter Ehren"). Flemings V. 3 lässt sich wieder mit „potens" (V. 12) vergleichen. V. 4 und 5: „mein Schall floh über weit" und „von Reisen hochgepreist" ist vielleicht mit Hor. V. 7 f. „usque ego postera crescam laude recens" in Zusammenhang zu bringen. Flemings V. 4 „kein Landsman sang mir gleich" kann man Horazens „princeps" in V. 13 gegenüberhalten. V. 6 „man wird mich nennen hören" deckt sich mit „dicar" in V. 10; beachtenswert ist, dass auch Fleming das Futurum gebraucht. V. 7 Statt direct zu sagen: ich werde bis zum Ende der Welt gepriesen werden, wählt Fleming dem Beispiele des römischen Dichters folgend eine Umschreibung. In Flemings V. 8 werden die Musen, wie bei Horaz in V. 16 Melpomene, direct angeredet als diejenigen, welchen der Dichter seinen ganzen Ruhm zu verdanken habe. Im Schlussverse sagt Fleming: mein physisches Leben, das ist das geringste; mein Nachruhm das ist mein Leben! und darin trifft er mit der von Horaz in V. 6 ausgesprochenen Prophezeiung zusammen: „non omnis moriar..." Diese Analyse beweist, dass hier von einer eigentlichen Nach-

ahmung des Horaz'schen Gedichtes keine Rede sein kann. Dass Fleming das Gedicht gekannt hat, ist ebensowenig zu bezweifeln, wie die Thatsache, dass er es hier verwertet hat; gewiss aber hat er es nicht vor sich liegen gehabt, sonst würde er viel stärker unter dessen Einfluss stehen.

Als er sein nahes Ende ahnt, tritt ihm seine ganze Vergangenheit und Thätigkeit ins Gedächtnis, auf sie kann er mit stolzem Selbstbewusstsein blicken, sie berechtigt seinen Anspruch auf Unsterblichkeit. Völlig von diesem Gefühle durchdrungen kommt ihm das in ähnlicher Begeisterung niedergeschriebene Horaz'sche Gedicht ins Gedächtnis, und unwillkürlich verschmilzt seine Empfindung mit der des römischen Dichters — und ein neues Ganzes ist geschaffen.[1])

Im 17. Jahrhundert dürften nur wenige derartig classische Beispiele einer künstlerischen Aneignung der Antike zu finden sein; vor Fleming gewiss nicht. Seine große lyrische Begabung tritt besonders hervor, wenn wir dieses sein Gedicht mit Opitzens nüchterner, prosaischer Auflösung desselben Originales vergleichen. — Fleming hat sich in dieser Zeit von Opitz zwar nicht äußerlich losgelöst — das that er niemals — doch innerlich war er schon weit über seinen Meister hinausgekommen. Er hat sich zu einer höheren und mehr künstlerischen Auffassung der Antike emporgeschwungen. Aber da in ihm die männliche Kraft erwacht und er die vom Schlesier geschlagenen Fesseln sprengen will, da rafft der unerbittliche Tod den Jüngling in der Blüte seiner Jahre hinweg.

Die drei betrachteten Gedichte sind, so viel ich sehe, die einzigen, die in ihrem Hauptinhalte sich je mit einer bestimmten römischen Vorlage decken oder berühren. Das eigene Erlebnis ruft Fleming die poetische Behandlung eines gleichen oder ähnlichen durch Martial und Horaz ins Gedächtnis. Er greift nach dem fremden Muster nicht zu einer todten Stilübung, sondern aus dem Bedürfnis, für die eigene Lage die mustergültige Darstellungsweise der Alten auszunützen. Bei dem ersten Gedichte könnte man annehmen, dass er sich die eigene Situation geschaffen hat, weil er sah, dass Martial Gedichte mit Begleit-

[1]) Es gibt noch eine ziemlich große Anzahl von Stellen, welche auf einzelne Verse dieses Horaz'schen Gedichtes zurückgehen; diese sollen jedoch um des Zusammenhanges willen erst im folgenden Abschnitte behandelt werden.

versen versendet; die andern Situationen aber bot ihm sein Leben unwillkürlich und man könnte höchstens sagen, dass er sich ihrer deutlicher bewusst wurde, weil er sie bei dem geliebten Horaz geschildert sah. In ihrer chronologischen Folge (1633, 1636, 1640) muthen die drei Gedichte wie bedeutungsvolle Symbole der dichterischen Entwicklungsstufen Flemings an. Zuerst entlehnt er mit vollem Bewusstsein; dann dichtet er freier nach; und in der letzten Lebenszeit klingen nur mehr die Klänge des römischen Dichters wie ein Grundaccord durch sein Lied. Dass dieser normale Fortschritt eines jeden entwicklungsfähigen Dichters sich nicht durchaus in allen Werken Flemings mit starrer Gesetzmäßigkeit offenbart, ist selbstverständlich. Geistige Entwicklungen unterstehen entgegenwirkenden Zufällen. Und gar bei einem Dichter wie Fleming, dessen poetische Ausbildung der vorzeitige Tod abbrach, sind Schwankungen vorauszusetzen.

Entlehnungen und Anlehnungen in Einzelnem des Inhalts.

Es empfiehlt sich der Übersichtlichkeit wegen, die Menge dessen, worin sich Fleming mit römischen Dichtern berührt, in zwei Hauptgruppen, eine vorwiegend inhaltliche und eine vorwiegend formale, zu zerlegen. Es versteht sich aber von selbst, dass die Scheidung nicht strenge vorgenommen werden kann, da Form und Inhalt in künstlerischen und überhaupt sprachlichen Werken nicht trennbar sind. Ich habe deshalb auch Verwandtes zusammengehalten, ohne peinlich abzuwägen; ich habe bei inhaltlichen Entlehnungen auch gleich ihren syntaktischen oder stilistischen Ausdruck geprüft. Entscheidend war für die Haupttheilung, ob mir etwas dem Inhalt der Worte zuliebe übernommen schien, oder aus vorherrschender Freude an der Form, der Phrase, der Figur, dem Tropus. Auch diese sind ja nicht inhaltslos. Und umgekehrt war der Beweis, dass der Inhalt entlehnt sei, nicht zu erbringen, wo nicht seine bestimmte Fassung die Ähnlichkeit verrieth. Ja, ich werde oft darauf aufmerksam machen, dass die Inhaltsentlehnungen formal im weitesten Sinne des Wortes sind, d. h. dass der Inhalt der Worte nichts Eigenartiges, Prägnantes enthält, dass er aber gerade in seiner eigenthümlichen Gestaltung von Fleming übernommen wurde.

Ich versuche die inhaltlichen Entlehnungen und Anlehnungen nach sachlichen Kreisen zu sondern.

Dichtung und Dichter.

Die zahlreichen hieher gehörigen Entlehnungen lassen sich in vier getrennte Gruppen eintheilen. Ich beginne mit den auf das

Wesen der Dichtkunst

bezüglichen Äußerungen.

Die Quelle zu Flemings Epgr. VII, 24, 3 f.: „Est deus in nobis,[1]) qui nos movet. Illius actu in tacitis animae motibus

[1]) Vgl. hiezu M. v. Waldberg: Die deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin, 1888. S. 201.

intus eunt“ ist nach Lappenbergs Ermittelung Ovid fast. VI, 6 (bezw. 5): „Est deus in nobis“; dieselben Worte finden wir aber auch Ovid Ars amat. III, 548 ff.: „numen inest illis (= vatibus), Pieridesque favent, est deus in nobis, et sunt commercia caeli: sedibus aetheriis spiritus ille venit.“ Zu den beiden angeführten Ovidstellen vergleiche man auch Fl. Sylv. II, 14, 9 f., wo der Gott der Dichtkunst ausdrücklich genannt wird: „ac, licet antiquus redeat sub pectora Phoebus et fastiditi turba novena jugi . . .“

Die Fortsetzung der zuerst genannten Stelle: „qui (= deus) nos movet“ geht vielleicht auf Horaz c. I, 16, 5 ff. zurück: „non adytis quatit mentem sacerdotum incola Pythius aeque“; desgleichen Fl. PW IV, 8, 96: „Apollo, der auch mir den regen Sinn erhitzt“ und Od. III, 11, 16: „(Klio), mache mir den Kopf erhitzt“. Das letzte Gedicht stammt aus dem Jahre 1633, während das vorletzte 1631 abgefasst ist. Dieser Umstand erklärt die Abweichungen vom lat. Vorbilde: „Pythius“, der Beiname Apollos, wird im Jahre 1631 mit „Apollo“ selbst ersetzt, 1633 dagegen tritt an dessen Stelle die Muse Klio; „mens“ gibt Fl. 1631 mit „Sinn“ — 1633 dagegen mit „Kopf“ wieder; für „quatere“ setzt er beidemale „erhitzen“. — Das ältere Gedicht steht also dem Vorbilde näher als das jüngere.

Fl. Od. II, 1, 1 ff. ist nach Horaz c. I, 24, 2 ff. gebildet:

„Trit, Melpomene, trit auf, lass die Trauersaiten tönen, als an die mich zu gewönen zwingt der trüben Zeiten Lauf.“	„. . . praecipe lugubris cantus, Melpomene, cui liquidam pater vocem cum cithara dedit.“

Etwas dem „trit auf“ Entsprechendes fehlt bei Horaz; „praecipe cantus“ = „lass tönen“; „lugubris“ = „Trauer“; -„saiten“ dürfte durch „cithara“ veranlasst worden sein; Horaz fordert die Muse auf, ihm die Trauerklage vorzusingen; die „cithara“ ist dabei nur Nebensache; Fleming aber nimmt sie aus dem Horaz'schen Relativsatz in seinen Hauptsatz, lässt das Vorsingen fallen, fügt aber doch auch einen Relativsatz an, dessen Inhalt seine eigene Zuthat ist. Die Veranlassung zu beiden Gedichten ist dieselbe: Horaz sowohl als Fleming beklagen den Tod eines Freundes (Gömers).

Fl. Od. III, 22, 1 f. ist eine Reminiscenz an Horaz c. I, 32, 1 ff.:

„Kanst du nun, Thalia, was,
so verlass
Helikons gepüschte Höhen
und lass durch das ebne Feld
5 umb den Belt
deine Saiten schärfer gehen!"

„. . Si quid vacui sub umbra
lusimus tecum; quod et hunc in annum
vivat et pluris, age, dic Latinum,
barbite, carmen."

Beide Dichter beginnen mit einem hypothetischen Satz, dessen Object bei beiden das indefinite Pronomen ist. Horaz redet die Laute, Fleming Thalia an; also auch hier haben wir keinen bedeutenden Unterschied. Horaz hat nur Einen imperativischen Folgesatz: „singe ein lateinisches Lied"; Fleming dagegen dehnt die Sache aus, indem er noch einen neuen imperativischen Folgesatz („so verlass H.s gepüschte Höhen") einsetzt („gepüscht" deckt sich einigermaßen mit „sub umbra"); Flemings zweiter Folgesatz schließt sich wieder an Horaz an. — „Quod et hunc in annum vivat et pluris" lässt Fleming hier fallen, verwertet es aber Od. IV, 3, 1 ff.: „Nymfe, welcher ich zu Ehren || billich diese Faust setz' an, || welcher ich ein Lied lass hören, || das die Zeit bestehen kan."

Auch für folgende Stelle hat Horaz das Vorbild abgegeben:

Fleming Sylv. II, 18, 22 ff.:

„et tibi Pierium conveniebat epos,
quale novem docta recinunt sub rupe sorores,
quum pater Ismarium (= thrakisch) pollice tentat ebur"

Horaz, c. II, 19, 1 ff.:

„Bacchum in remotis carmina rupibus
vidi docentem, credite posteri,
Nymphasque discentes et auris
capripedum satyrorum acutas."

Horazens Gedicht ist ein Dithyrambos, Fleming dagegen spricht von einem „epos". Dieser Umstand allein erklärt die meisten Abweichungen beider Gedichte von einander. Der Dithyrambos stammt von Dionysos (= Bacchus), in seiner Begleitung erscheinen die Nymphen und Satyren; der Vater der epischen und melischen Poesie ist Apollo, die neun Musen sind von ihm untrennbar. Dem „Bacchus" entspricht daher Flemings „pater", den „Nymphen" — „novem sorores"; die Satyren fallen natürlich weg. — Hor. „carmina" = Fl. „epos"; Hor. „in remotis rupibus" = Fl. „docta sub rupe" (das Adj. „docta" wurde durch Hor. „docentem" in V. 2 veranlasst). Bei Horaz sowohl als auch bei Fleming erscheint Bacchus bezw. Apollo als der Lehrer der Nymphen, bezw. Musen; die Nymphen und Musen singen die ihnen vorgesagten Weisen (vgl. Nymphas discentes — sorores

recinunt). — Das Gedicht ist im Jahre 1635 abgefasst, und dadurch wird Flemings ziemlich freie Stellung zur lateinischen Vorlage erklärlich.

Dichterlohn im Leben.

Im 17. Jahrh. kam der Stand der Poeten wieder zu Ehren. Hohe Gönner belohnten ihre Bemühungen wie zu Maecenas' Zeiten. Die Dichterkrone wurde oft verliehen. So wird es begreiflich, dass so viel von verdienten Myrten- und Lorbeerkränzen geredet wird, sei es dass sie von Gönnern, sei es dass sie vom Gott der Dichtkunst selbst gespendet werden. Von den zahlreichen in Flemings Gedichten befindlichen Stellen lassen sich folgende auf antike Vorbilder zurückführen: Fl. PW IV, 8, 95 ff. und 21, 27 ff. gehen auf Horaz c. I, 1, 29 f. zurück:

PW IV, 8, 95 ff.:
„. . . so führt Apollo itzt . . . umb eure Haar' die Reiser,
die die Gelahrten nur bekommen und die Kaiser.
Die sinds, als denen nur diss frische Laub gebührt."

PW IV, 21, 27 ff.:
„. . . Der edle Ferdinand,
der Preis von Österreich, hat ihm mit eigner Hand
in das gelehrte Haar die Blätter eingewunden,
die immer Jungfern sind und nie welk werden funden".

„Me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis . . ."

Fleming, Sylv. II, 3, 117 ff. ist nach Ovid, Ars amat. III, 53 ff. gedichtet:

„Stat gravis in medio viridante cacumine prato
laurus et erectas jactat ad astra comas.
Hinc pater (=Apollo) aeterno decerptum pollice ramum
circinat in serti schema teres nitidi,
huc adolescentes umbrans mihi fronde capillos
proferet hos binos: ‚esto poëta'! sonos."

„Dixit (Cytherea), et e myrto — myrto nam vincta capillos
constiterat — folium granaque pauca (mihi) dedit.
Sensimus acceptis numen quoque purior aether
fulsit, et e toto pectore cessit onus.
Dum facit ingenium, petite hinc praecepta, puellae,
quas pudor et leges et sua iura sinunt."

Ovid wird von Cythere durch die von ihrem Myrtenkranze abgebrochenen Blätter und Früchte zum Gesange begeistert. Fleming ändert folgendermaßen: An die Stelle der Cythere tritt Apollo; diese Änderung zog eine andere mit sich: für den Myrtenkranz wird der dem Apollo heilige Lorbeerbaum substituiert. Ovids „folium“ wird zu „ramus“ gesteigert. Weiter sagt Ovid, Cythere habe ihm Myrtenblätter gegeben; Fleming steigert auch das, indem er sagt, Apollo habe ihm die Haare mit Lorbeerzweigen bekränzt. Diese Steigerung hängt zusammen mit dem Bestreben Flemings, die auf seine Poesie bezüglichen Äußerungen den Originalen gegenüber zu heben (vgl. o. S. 22 f.).

Die Wirkung des empfangenen Zweiges oder Blattes ist bei Fleming wie bei Ovid die dichterische Begeisterung; während aber der Römer diese Wirkung einfach als geschehene Thatsache mittheilt, gestaltet der deutsche Dichter die Sache lebhafter und poetischer, indem er Apollo selbst die beabsichtigte Wirkung mit „esto poeta“ sagen lässt.

Das eben betrachtete Gedicht stammt aus dem Jahre 1631; in einem anderen Gedicht aus dem Jahre 1634 ist die oben herangezogene Ovidstelle nochmals verwertet worden, allerdings in einer sehr knappen Form, was aus der späteren Entstehungszeit erklärlich wird. Die Stelle lautet: „Des Glückes Schwestern holen || die güldnen Fäden her, Apollo bricht ein Reis || von seinem Lorber ab“ (PW IV, 23, 60 ff.).

Fl. Sylv. II, 5, 1 ff. lehnt sich an Horaz, c. III, 30, 14 ff. an:

Fleming spricht einen „poëta laureatus“ folgendermaßen an:	
„Dum geris Aonia frondentia tempora lauru et merito viridis crine superbit honor, omnia nascenti gratantur numina vati . . .“	„. . . sume superbiam quaesitam meritis, et mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam.“

Horaz fordert die Muse auf mit dem verdienten Lorbeerkranze ihm das Haupt zu bekränzen; Fleming dagegen erzählt etwas bereits Geschehenes: sein Freund ist mit dem Lorbeer bekränzt. Horazens „Delphica laurus“ verallgemeinert Fleming, indem er „Aonia laurus“ schreibt (Aonius Adj. zu Aonides= Musen). Aus Horazens Substant. „meritum“ bildet Fleming das Adjectivum und bezieht es auf „crinis“, welches er für Horazens

synonymes „coma“ einsetzt. An Stelle des Subst. „superbia“ tritt bei Fleming das Verbum „superbio“.

Dieselbe Horazstelle hat auch für Sylv. III, 3, 9 ff. das Vorbild abgegeben, obwohl hier nicht ein Dichter, sondern ein Heerführer für seine Verdienste belohnt werden soll: „Sume debentem tibi, sume frondem || ac triumfali meritos racemo || impedi crines.“ — Ganz unangetastet blieb von Fleming nur der Imperativ „sume“. Zu „debentem tibi“ vgl. Hor. „superbiam quaesitam meritis“; „ac“ = „et“. Fleming setzt für „laurus“ „racemus“, weil er bereits in V. 5 das Wort „laurus“ verwendet hat; Horazens Adj. „Delphicus“ muss er dem Zwecke seines Gedichtes entsprechend in „triumfalis“ ändern; „impedi“ vergleiche man mit dem synonymen „cinge“. Wie im ersten Gedichte, so bildet er auch hier aus dem Substantivum „meritum“ das Adjectiv, welches er attributivisch zu „crinis“ (= synonym mit Hor. „coma“, wie oben) setzt.[1])

Die Abweichungen vom Wortlaute des Vorbildes sind — besonders im ersten Gedichte — als absichtliche, bewusste Änderungen aufzufassen. Fleming muss Horazens Gedicht vor sich liegen gehabt haben; auf andere Weise kann ich mir das so consequente Vermeiden der Horaz'schen Form eines Wortes oder das Ersetzen mit synonymen Ausdrücken nicht erklären. Diese äußerliche Art der Entlehnung stimmt mit den Abfassungsjahren 1631 und 1632 recht gut.

Wirkung der Dichtkunst.

Diese ist eine doppelte: erstens leben die Gedichte und die darin besungenen Personen ununterbrochen fort, und zweitens verschafft die Poesie dem Dichter Unsterblichkeit.

a) Fortleben der Gedichte und ihres Inhaltes.

Fleming, PW IV, 44, 9 ff.:	Horaz, c. III, 30, 1 ff.:
„Thalia, reiche mir ein taurendes Papier,	„Exegi monumentum aere perennius,
denn seine Schwäche geht dem starken Marmel für!	regalique situ pyramidum altius:

[1]) Diese Verbindung kann übrigens auch aus Martial IV, 54, 2 stammen: „meritas prima cingere fronde comas“; hier finden wir auch das bei Horaz fehlende „frons“. Flemings Kenntnis dieser Stelle scheint durch Epgr. X, 8, 1: „Fauste, cui primam merito ferat ordine palmam“ und durch Epgr. VI, 34, 5 „cinge comas hederis“ gesichert zu sein.

Mein Denkmal soll ein Brief, ein Blat sein, voll mit Zeilen, das Trutz beut, Jupiter, auch deinen Donnerkeilen, das steifer als Demant und Gold im Feuer hält und endlich mit der Welt in einen Haufen fält."	quod non imber edax non aquilo inpotens possit diruere, aut innumerabilis annorum series et fuga temporum."
	und Ovid, Metam. XV, 871f.: „Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis, nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas."

Mit stolzem Selbstbewusstsein blickt Horaz auf seine Schöpfungen und sagt, er habe damit ein ewiges Denkmal errichtet; der Jüngling Fleming dagegen wünscht erst ein solches Denkmal zu schaffen. — Beachtenswert ist die Übereinstimmung „mein Denkmal" = „monumentum", und das folgende Einsetzen mit einem Relativsatze: „das" = „quod".

Für die Fortsetzung hat Fleming Ovids Nachahmung des Horaz'schen Gedichtes vor Augen gehabt. Durch „ignis" (scil. Iovis = Blitz) wurden Flemings „Donnerkeile" veranlasst; außerdem finden wir hier den bei Horaz nicht erwähnten Jupiter. Fl. V. 13 ist sowohl von Horaz als auch von Ovid beeinflusst: „steifer als Demant" ist zu vergleichen mit Hor. V. 1 „aere perennius"; beide Dichter haben den Comparativ. Fl. „Feuer" übersetzt Ovids „ignis". Fl. V. 14 deckt sich sowohl mit Horazens als auch Ovids Schlussatz. Beide Römer behaupten, ihre Gedichte werden ewig fortleben; der deutsche Dichter schränkt das nur scheinbar ein, indem er den Weltuntergang als zeitliche Grenze setzt.

Fleming zieht also zwei sehr nahe verwandte lateinische Gedichte heran, verschmilzt beide miteinander und schmückt das Ganze mit einigen neuen Zuthaten aus.

An die oben angeführte Ovidstelle lehnt sich auch Fl. PW I, 5, 55 f. an.

„In Bücher müsse diss geschrieben werden ein, die keine Zeit befrisst."	„opus, quod ... nec poterit edax abolere vetustas."

Auch Ovids „opus" sind Bücher, Gedichte.

Fl. Sylv. VIII, S. 110, V. 35 f. ist von Martial, III, 20, 2 entlehnt:

„quum tua, quum dominae mellita patrata Rosillae victuris memori mandares pollice chartis."	„chartis tradere victuris."

Auf dieselbe Martialstelle geht auch Fl. Sylv. VII, 4, 1 „Tu linis aeternas vivaci carmine chartas", ebenso Man. Glog. II, 4, 7: „victura poemata".

Das Fortleben der Gedichte behandeln auch folgende Stellen: Fl. Epgr. VI, 34, 5 f. „Cinge comas hederis ... merita digne poeta cedro."[1]) Fl. Epgr. XI, 21, 3: „rem facis aeternis et cedro et baccare dignam." An beiden Stellen verweist Lappenberg auf Pers. Sat. I, 42: „cedro digna loqui" und auf Hor. A. P. 332 „carmina linenda cedro et levi servanda cupresso." Auch eine dritte, deutsche Stelle Flemings ist von Persius abhängig: PW IV, 44, 130: „... was Zedern würdig sein und ewig bleiben sol."

Das von römischen Dichtern oft aufgegriffene Thema der Unsterblichkeit der Gedichte kehrt bei Fleming noch öfter wieder. Gewiss ist er hiebei von der Antike beeinflusst, wenn er auch nicht immer eine römische Ausdrucksweise dabei entlehnt. Er hat sich das Motiv angeeignet, die Ausführung ist selbständig. An solchen Stellen dürfen wir von einem höheren Einflusse der Antike sprechen. So: PW III, 6, 29 ff.; PW IV, 54, 113 ff.; Son. II, 5, 8; Epgr. VII, 34, 5; Epgr. IX, 28, 8; Epgr. XII, 2, 7.

Mit den Gedichten leben auch die darin verherrlichten Personen fort; der Dichter vermag einen Menschen bis „an's Gestirne" zu bringen und ihn „der Sterblichkeit zu entreißen".

Son. IV, 66, 1 ff. lehnt sich an Catull 6, 16 an:

„Du auch, Siderie, sollst stehen am Gestirne ‖ bei meiner Basilen, die ich so hoch gebracht ‖ durch meiner Verse Schwung."	„Volo te ac tuos amores ‖ caelum lepido vocare versu."

Das Sonett stammt aus dem Jahre 1635. Son. IV, 101, 12 ff. (1639) weist eine viel geringere Ähnlichkeit mit der Catullstelle auf:

1) „Poeta dignus cedro" ist ein Dichter, dessen Schöpfungen es verdienen, mit Cedernöl eingesalbt und so vor dem Untergange geschützt zu werden.

„Livonie, dein Preiss soll neben seinem (= Vaterland) stehen
und über das Gestirn' in reinem Glanze gehen,
nach dem so mancher wündscht und ich nur komme hin.[1])

Der letzte Vers ist entweder durch Hor. c. I, 1, 35 f. „quod si me lyricis vatibus inseres, sublimi feriam sidera vertice" oder durch Ovid, Ex Ponto II, 5, 57 „huic (Germanicus) tu cum placeas et sidera vertice tangas" veranlasst.

Für die meisten der nun aufzuzählenden Stellen lassen sich directe Entlehnungen aus dem Lateinischen nicht nachweisen, aber ein höherer Einfluss der Antike ist hier unverkennbar. Aus der Lectüre lateinischer Autoren setzten sich bei Fleming viele, zum Theil specifisch antike Vorstellungen fest, und diese verwertet er, nachdem sie durch das Medium seiner Individualität gegangen sind, in ganz selbständiger Weise, unbekümmert um die einzelnen Stellen in römischen Dichtern. Hier muss man sich mit dem Hinweis, wo bei antiken Autoren ähnliche Vorstellungen vorkommen, begnügen. Nicht selten haben auf die Gestaltung eines Fleming'schen Gedichtes Motive aus verschiedenen Lateinern eingewirkt.

Fl. Od. V, 24, 25 ff.:

„Basilene, deine Liebe,
dein gewisser, fester Sinn,
der mich dir zu lieben triebe,
wird gerühmt sein, weil ich bin.
Deiner treuen Redlichkeit
30 wird vergessen keine Zeit.
Ein Gedächtnüss will ich stiften
und von Jaspis führen auf,
Amor soll mit güldnen Schriften
diese Worte stechen drauf:
35 Basilene, du allein
und sonst keine soll es sein!"

Den V. 25—28 ausgesprochenen Gedanken konnte Fleming bei Horaz finden, und zwar c. III, 13, 13 f. „Fies nobilium tu quoque fontium, me dicente" . . . ebenso c. IV, 9, 25 ff.:

---

[1]) Zur Vorstellung, dass jemand unter die Gestirne versetzt wird, vgl. auch Horaz, c. III, 25, 4 ff.:

„egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?"

Ferner Vergil, Georg. I, 32 an Octavian: „Anne novom tardis sidus te mensibus addas," u. a.

„Vixere fortes ante Agamemnona
multi: sed omnes inlacrimabiles
urguentur ignotique longa
nocte, carent quia vate sacro.
Paullum sepultae distat inertiae
celata virtus: non ego te meis
chartis inornatum silebo,
totve tuos patiar labores
inpune, Lolli, carpere lividas
obliviones."

Zu V. 29 f. vgl. Catull 64, 232: „haec vigeant mandata nec ulla oblitteret aetas"; ferner 77, 9 f.: „te omnia saecla noscent, et qui sis fama loquetur anus;" 68, 43 f.: „nec fugiens saeclis obliviscentibus aetasi || llius hoc caeca nocte tegat studium." Zu V. 25—29 vgl. Ovid, trist. I, 6, 35 f.:

„Quantumcumque tamen praeconia nostra valebunt,
carminibus vives tempus in omne meis"

und Trist. V, 14, 1 ff.:

„Quanta tibi dederim nostris monumenta libellis,
o mihi me coniux carior, ipsa vides.
Detrahat auctori multum fortuna, licebit:
tu tamen ingenio clara ferere meo.
Dumque legar, mecum pariter tua fama legetur."

Flemings „Gedächtnüss" (V. 31) ist entweder auf „monumenta" in V. 1 der eben citierten Stelle oder auf das von Fleming wiederholt benutzte Horaz'sche „Exegi monumentum" zurückzuführen. Fl. Od. II, 12, 67 ff. vgl. mit Ovid, Ars amat. III, 208:

„Meine Poesie steht hier und verpflichtet sich bei Treuen: dermaleins soll ihre Zier nur zu eurer Lust gedeien; euer ists, was sie begehrt und in fremder Welt erfährt."	„non est pro vestris ars mea rebus iners."

Eine gewisse Ähnlichkeit mit den oben herangezogenen Parallelstellen aus lateinischen Dichtern weisen auch folgende Beispiele auf: Fleming Son. IV, 40, 5 ff. Od. IV, 14, 1 und 4 ff. IV, 17, 1 ff. PW II, 7, 41 ff. IV, 53, 419 ff.

Fl. Sylv. II, 3, 213 ff. lehnt sich an Catull 77, 9 f. und Ovid, am. I, 3, 25 f. an:

	Catull.
„Donec erit docto notus Flemingus in orbe, te mihi conjunctum postera saecla scient.	„Te omnia saecla || noscent, et qui sis fama loquetur anus."

215 Scilicet in nostro tu creber habebere versu
teque vehet niveis Candida fama rotis.
Tu mihi carmen eris, dilecti sero loquetur
Glogeri nomen molle papyrus anus."

Ovid.

„Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem, || iunctique semper erunt nomina nostra tuis."

Für Catulls „omnia saecla" schreibt Fleming „postera saecla" (beidemal mit Synkope des *u* in „saecula"). Für Catulls „noscent" setzt er das synonyme „scient"; beide Dichter setzen das Futurum. Catulls Worte „fama loquetur anus" nimmt Fleming unverändert herüber, trennt sie aber voneinander und bringt sie in anderen Zusammenhang. — Die Übereinstimmungen mit Ovid beschränken sich auf Flemings ersten Satz und sind viel unbedeutender als die mit Catull: nur „orbis" und „conjunctus" gehen auf Ovid zurück. —

Unter dem Einflusse der eben vorgelegten Catullstelle stehen auch: Man. Glog. II, 25, 5 ff.:

„Ergo tuam produc tua per tibi carmina vitam,
hoc tibi praecipitis sed negat hora necis.
Immoreris. Quod aves, per me te Fama loquetur,
rectius at per te me pia diva feret;"[1])

und Fl. Sylv. V, 9, 16 f. und 19 ff.:

„Posteri . . . loquentur anni . . .
. . . posteri scient, . . .
quam mens duobus una jugiter nobis
fuerit eritque."

Die verhältnismäßig geringe Übereinstimmung der letztgenannten Stelle mit Catull wird aus der Abfassungszeit des Gedichtes (1639) erklärlich. Fleming steht hier viel freier und selbständiger seiner Vorlage gegenüber, als in den beiden erstgenannten aus den Jahren 1631 und 1632 stammenden Gedichten. 1631 sagt Fleming: „loquetur papyrus anus", was dem Catull'schen „loquetur fama anus" entspricht. „Fama" hat der deutsche

[1]) Zum Gedanken, dass durch des Dichters Thätigkeit jemand vom Tode errettet werden könne, vgl. die oben gebrachte Sammlung ähnlicher Stellen aus lateinischen Dichtern.

Dichter bereits im vorhergehenden Satze verwertet, und muss es daher jetzt mit einem anderen Wort ersetzen. Das Substantiv „anus“ hat er als Apposition beibehalten. — 1639 aber schwebt ihm Catulls Stelle nur dunkel vor, und nur „loquentur“, mehr aber „scient“, welches bereits in dem 1631 abgefassten Gedichte Catulls „noscent“ wiedergegeben hat, beweist uns, dass auch letztere Stelle entschieden auf Catull zurückzuführen ist. Dass Fleming sein Vorbild nur mehr als undeutlichen Klang im Ohre hörte, beweist auch das Einsetzen von „annus“ für Catulls „anus“. Auch hier also können wir eine allmähliche Emancipation von dem römischen Vorbilde feststellen.

Dass nur der Dichter Personen sowohl als leblosen Sachen Unsterblichkeit verschaffen kann, wird PW IV, 54, 85 ff. gesagt; derselbe Gedanke wurde von Tibull I, 4, 63 ff. ausgesprochen:

„Wo wär' Ulyssens Witz, Äneas kluge Stärke,
wo du selbst, Jupiter, und deine große Werke,
die Rom rühmt und Athen? Ich wolte sagen fast,
dass du den Himmel blos nur uns zu danken hast
und deinen Obersitz. Durch uns scheint Titan heller,
90 steht fester Erd' und See und läuft der Himmel schneller u. s. w.
Stünd' ihr Gedächtnüss nicht auf unsern Blättern dort,
so wär' es längst schon auch mit ihren Werken fort.“

„Carmine purpurea est Nisi coma: carmina ni sint,
ex humero Pelopis non nituisset ebur.
Quem referent Musae, vivet, dum robora tellus,
dum caelum stellas, dum vehet amnis aquas.“

In engem Anschluss an diese Verse kehrt derselbe Gedanke PW IV, 44, 31 ff. wieder.

b) Nachruhm des Dichters.

Die Mehrzahl der auf den Nachruhm des Dichters bezüglichen Äußerungen hat Fleming Horaz u. zw. vornehmlich dessen „Exegi monumentum“ (c. III, 30) nachgebildet.[1])

Bereits Lappenberg hat ermittelt, dass Fl. Sylv. VII, 3, 33 f. Horaz c. III, 30, 6 f. nachgebildet ist:

---

[1]) Vgl. oben S. 27 ff.

„Non moriere omnis, nec te Cocytia mergent flumina, sed serus gratis eris incola terris."	„Non omnis moriar, multaque pars mei vitabit Libitinam: usque ego postera crescam laude recens . . ."

Den ersten Satz hat Fleming abgeschrieben; „nec te Cocytia mergent flumina" besagt dasselbe, was Horazens „multa pars mei vitabit Libitinam": an Stelle der Todesgöttin setzt Fleming den Unterweltsfluss. Den bei Horaz positiv ausgedrückten Gedanken wendet er negativ, wie es auch oben S. 22 f. Martial gegenüber beobachtet wurde. „Serus gratis eris incola terris" gibt ungefähr den Sinn des letzten Horazischen Satzes wieder.

Dieselbe Stelle war das Vorbild für Fl. Epgr. IX, 40, 3 f.:

> „Non moriar cunctus,[1]) sed sera per ora virorum
> orbis in exequiis noster ovabit honor";

„omnis" ersetzt Fleming hier mit dem synonymen Adj. „cunctus"; der zweite Theil entspricht dem Schlussatze des Horaz, ohne sich genauer an dessen Wortlaut anzulehnen.

Auch PW IV, 53, 421 ff. geht auf dieselbe Horazstelle zurück:

> „. . . was eine Feder schreibt.
> die Glut und Seele hat, das glaube, dass es bleibt,
> wenn nichts mehr etwas ist! Ich kan nicht ganz verwesen;
> mein bester Teil bleibt frisch, wenn dieses mit dem Besen
> zusammen wird gekehrt."

Die ersten zwei lateinischen Gedichte sind in den Jahren 1635 und 1636 abgefasst, das letzterwähnte deutsche 1638. Wir sehen wiederholt, dass Fleming eine Entlehnung zuerst in lateinischen Gedichten verwertet, und erst nachdem der fremde Gedanke schon ganz in sein Eigenthum übergegangen ist, ihn auch in einem deutschen Gedichte verwendet. Er entfernt sich dann von seinem Vorbilde weiter, hier noch weiter als dies schon bei den lateinischen Gedichten der Fall ist. Der Grund dieser Erscheinung liegt in der Verschiedenheit der Sprache und darin, dass das deutsche Gedicht zeitlich hinter den lateinischen liegt.

Auf die Gestaltung des deutschen Gedichtes hat außer Horaz auch noch Ovid eingewirkt: Den Begriff des „könnens" („ich kan nicht ganz verwesen") hat Fleming Trist. V, 14, 5 f. entnommen:

> „Dumque legar, mecum pariter tua fama legetur,
> nec potes in maestos omnis abire rogos."

[1]) Diese Entlehnung hat schon Lappenberg gefunden.

Die Wendung „mein bester Teil bleibt frisch“ (V. 424) ist aus Ovid, u. zw. Metam. XV, 875 f., entlehnt.

„Parte tamen meliore mei super alta perennis || astra ferar . . .“[1]

Auch Ovid spricht von seinem Nachruhme. Vgl. ferner:

PW IV, 51, 57 ff.:

„. . . dass, wenn ich meine Schuld dem Schöpfer hab' entrichtet,
und diss, was faulen kan, der Leib, längst ist vernichtet,
ich dennoch könne frisch und unverweset sein
durch etwas, das mich schreibt den Ewigkeiten ein.“

Auch diese Stelle ist auf die oben wiederholt citierten Verse aus Horaz (c. III, 30, 6 f.) zurückzuführen. Die Ähnlichkeit ist zwar nicht groß, dass aber das Gedicht jedenfalls mit Horaz verwandt ist, das beweist die formelle und inhaltliche Anlehnung dieser Stelle an die oben citierte (PW IV, 53, 421 ff.), welche unzweifelhaft Horaz nachgebildet ist (vgl. das beiden Gedichten gemeinsame „frisch“, ferner „verwesen“ — „unverweset“). Wir sehen hier wie schon öfter, dass Fleming ein entlehntes Motiv auf Grund seiner älteren Nachahmung fortbildet, vielleicht ohne sich des Ursprungs zu erinnern.

Fl. Sylv. VII, 9, 1 ff. lehnt sich mehr formell als inhaltlich an Horaz, c. IV, 8, 28 an:

„Nec vestrum reticens decus suspendet vetito muta silentio Cleio, laudis apex meae, quae pridem per epos me vetuit mori.“	„Dignum laude virum musa vetat mori.“

Fleming, Epgr. IX, 40, 1 ff. berührt sich mit Ovid, Ars amat. III, 403 f.:

„Fama mihi rebus prior est, prior omnibus una, humida quam Clario dat mihi crena vado.“	„Quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis? Hoc votum nostri summa laboris habet.“
5 f.: „Rem dabit et quicquid vulgo facit esse beatum, et Venus et Coi praesens Apollo fori.“	V. 401 f.: „si Venerem Cous nusquam posuisset Apelles, mersa sub aequoreis illa lateret aquis.“

[1]) Durch dieselbe Stelle wurde auch Man. Glog. VII, 11, 6 „pars meliorque viri . . .“ und Son. IV, 73, 12: „mir bleibt dein bester Teil . . .“ veranlasst. — Auf Horazens „multa pars“ (s. oben) geht Fl. Epgr. III, 35, 8: „pars bene magna mei“ zurück.

Inhaltlich deckt sich zwar Flemings V. 6 mit Ovids V. 401 gar nicht, aber die Gleichheit oder Ähnlichkeit in der Wortwahl kann kaum zufällig sein.

Über die Unsterblichkeit des Dichters spricht Fleming auch an folgenden Stellen: PW IV, 7, 1 ff. 44, 91 ff. 54, 53 ff.; Epigr. VII, 38, 5 f.; ich vermag aber nicht nachzuweisen, dass sie entlehnt seien. Es zeigt sich also auch bei diesen Gedichten wie bei den auf S. 39 f. angeführten ein höherer Einfluss der Antike. Von römischen Poeten spricht über Nachruhm z. B. noch Ovid, Ars amat. II, 740; III, 339 f.; Amor. I, 15, 42.

Fleming über seine eigene Dichtkunst und Dichtweise.

In den wenigen hier anzuführenden Gedichten spricht der deutsche Dichter über seine eigene Poesie und über die Art und Weise seines poetischen Schaffens. Die Aussprüche sind an und für sich unbedeutend, und verlieren fast jeden individuellen Wert, wenn man erfährt, dass sie römischen Poeten nachgeredet sind.

PW IV, 53, 441 ff. vgl. mit Ovid, Trist. I, 7, 11 f.; Fleming übergibt seine Dichtungen seinem Freunde Grahman und sagt:

„Diss nimb nur mit anheim, die Finger voll Papier!
Da leb' ich ohne Tod, da bleib' ich ähnlich mir.
Diss ist mein Ebenbild. Was, Bild? Mein ganzes Wesen,
das du zwar hier noch siehst, dort weit wirst besser lesen."

„... sed carmina maior imago
sunt mea, quae mando qualiacumque legas."

Fleming sagt, er gebe sich in seinen Gedichten ganz wie er ist. Und im Gegensatz zu der o. S. 35 besprochenen Stelle spricht er hier bescheiden von seiner Dichtung. Dass seine Poesie nicht fein ausgebildet oder keine hohe sei, sagt er auch sonst. Od. IV, 1, 6 nennt er sie „meine Feldschalmei", was aller Wahrscheinlichkeit nach auf Vergil Ecl. 1, 10: „calamo agresti" zurückzuführen ist; ebenso V. 7 f.: „Ist denn nun mein Dorfgeheule auch bis in die Stadt erschallt." („Ager" kann sowohl „Feld" als auch „Dorf" bedeuten.)

Zu Fl. Od. IV, 2, 8 vgl. Vergil, Ecl. 6, 6 u. 8:

„Klio, meine Bauer-Magd“

„nunc ego ... agrestem tenui meditabor harundine musam.“

Fl. PW IV, 39, 1 ff. ist von Ovid, Trist. III, 14, 33 ff. abhängig:

„Gleich wie zur Zeit des Herbsts, wenn starker Regen fällt,
der Bäche, Ström' und See mit seiner Flut aufschwellt,
ein kleiner schwacher Fluss ganz plötzlich überschossen
und mit der fremden Flut wird häufig übergossen,
5 weiss seine Ufer nicht, der reine Lauf verdirbt,
das Trübe macht ihn krank, sein klares Wasser stirbt:
so, Freund, so geht es auch itzt meiner Hippokrenen,
der ob zwar kleinen Bach, doch lauteren und schönen,
die vor so helle floss. Die Flut der Traurigkeit
10 hat sie ganz aufgeschwemmt nun eine lange Zeit.“

„Ingenium fregere meum mala, cuius et ante
fons infecundus parvaque vena fuit.
Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit,
et longo periit arida facta situ.“

Ovid vergleicht sein dichterisches Talent flüchtig mit einer Quelle; Fleming führt den Vergleich breit aus. „Ingenium“ entspricht ungefähr „Hippokrene“ (die hl. Dichterquelle); „fregere“ lässt sich mit „verderben“ vergleichen. Der Grund der Schwächlichkeit der Ovid'schen Gedichte sind die „mala“, die er in der Verbannung zu ertragen hat, bei Fleming „Traurigkeit“. „Fons“ und „vena“ sind in „Bach“ zusammengefasst. Auf die Adjectiva „infecundus“ und „parva“ gehen in V. 3 die Adj. „schwach“ und „klein“ (auch V. 8) zurück. — V. 8 „doch“ = „sed“. — „Sein klares Wasser stirbt“ ist eine Übersetzung von „periit“ scil. vena.

Über den etwaigen Misserfolg, den seine Gedichte beim Publicum haben könnten, tröstet sich Fleming, indem er sagt: wenn auch meine Kraft nicht ausreichend ist, so ist doch der gute Wille da.

Fl. Sylv. II, 5, 39 ff. und PW IV, 54, 213 f. sind aus Tibull, Paneg. Mess. V. 7 entlehnt:

„Si mea post ipsos tibi non sunt irrita divos
carmina, carminibus splendidus esto meis,

vel mereo si tale nihil potuisseque gratus esse vetor, nobis sit voluisse satis."	„Est nobis voluisse satis."
„Im Fall' mir denn mein Tun sonst nichts erweckt als Grollen, wolan! mir ists genug, gefallen haben wollen."	

Das lateiniche Gedicht aus dem Jahre 1632 hält sich ganz an Tibulls Wortlaut; das deutsche von 1638 weicht davon schon etwas ab („gefallen" fehlt in der Vorlage). Flemings lateinisches Gedicht bildet also wieder die Vermittlung zwischen dem Original und dem deutschen Gedicht.

Fl. Sylv. VII, 1, 6 vergleicht Lappenberg mit Ovid, ex Ponto III, 4, 79:

„In magnis quaedam est laus voluisse tamen."	„Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas."

Beide Stellen decken sich inhaltlich, zum Theil auch formell (beide: „tamen") miteinander. Aber auch der oben angeführte Beleg aus Tibull hat auf die Gestaltung dieses Gedankens eingewirkt; vgl. den charakteristischen Inf. perf. „voluisse".

Dass das Dichten keine leichte Sache sei, sondern dass man darauf Zeit und Fleiß verwenden müsse, sagt Fleming Od. IV, 10, 31 f.: „Eh' man etwas Tüchtigs schreibet, || läuft fürwar viel Zeit vorbei." Es erinnern diese Zeilen an Horaz, Sat. I, 10, 67 ff. Eine genauere Übereinstimmung zwischen beiden Gedichten besteht nicht.

Am Schlusse des Capitels will ich einige zusammenfassende Beobachtungen anstellen, deren Wert später deutlicher erkennbar werden wird, als hier allein. Es konnten im ganzen 47 verschiedene Stellen aus römischen Dichtern zur Vergleichung herangezogen werden. Auf Ovid entfallen davon 19 (also etwa zwei Fünftel aller); Horaz 15; Catull 5; Vergil 3; Tibull und Martial je 2; Persius 1.

Nach der Zahl der Entlehnungen bleibt also Horaz hinter Ovid zurück; wenn wir aber das Gewicht der Stellen beachten, so steht er mindestens auf einer Stufe mit Ovid. Auch kommt es oft vor, dass eine Horazstelle das Vorbild für zwei oder mehrere Fleming'sche Gedichte abgegeben hat, was bei Ovid seltener sich findet. — Festzustellen, zu welcher Zeit Fleming

die erwähnten Dichter am stärksten benutzt hat, dazu ist die Zahl der Stellen zu gering.

Wichtiger ist es, auf den Inhalt der Gedichte einen Blick zu werfen. Sämmtliche hier behandelten Entlehnungen sind im allerweitesten Sinne des Wortes formal. Ganz feststehende antike Vorstellungen über Apollo und die Musen, über Thätigkeit, Belohnung und Unsterblichkeit des Dichters bilden den Hauptinhalt des Capitels. Mit derlei seine Gedichte zu füllen und aufzuputzen war so recht in Opitz' Sinn. Fleming bleibt nicht darin befangen. Dort, wo ihm ein wirkliches Erlebnis Anlass zu Äußerungen über Poesie gibt, ist er viel zu sehr von seinen innersten Gefühlen beherrscht, als dass er der Vorbilder sich bedienen könnte. Ein wirkliches, nicht nur eingebildetes Erlebnis erweckt in ihm auch individuelle Empfindung: vgl. z. B. Son. IV, 37.

Natur.

Fleming war es gegeben, die Natur mit offenen Augen zu betrachten und sie poetisch zu gestalten. Darin unterscheidet er sich von vielen seiner Zeitgenossen, welche die Natur fast nur aus Büchern kannten. Naive, kindliche Freude erfasst ihn beim Anblick der bunten Gefilde. Auf den Wiesen, auf den Auen, in den Wäldern, in den Thälern wandelt er umher und bewundert die Herrlichkeit der Natur. Trotzdem ist auch seine Landschaftsschilderung noch sehr aufgeputzt und ausgeschmückt, auch er vermag es nicht, eine einfache, die Seele ergreifende Natur zu schildern, was bis in die Tage Pyras hinein kein Kunstdichter vermochte. Er war zu sehr in der Theorie von der Nothwendigkeit kunstmäßigen, gezierten Vortrages befangen, um, was er sah und empfand, unmittelbar wiedergeben zu können. Und doch war sein persönliches Naturgefühl so stark, dass er, abweichend von den anerkannten Mustern, an die er sich sonst gebunden glaubte, es wagte, etwas Sinn für groteske wilde Gebirgslandschaft zu zeigen. Darin unterscheidet er sich nicht nur von seinen Zeitgenossen[1], sondern auch von den antiken Vätern, für die das Wildromantische schrecklich war.[2]

[1] Vgl. Waldberg, Renaissance-Lyrik S. [illegible]. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig [illegible], S. [illegible], hat Fleming ungenügend behandelt.

[2] Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Leipzig [illegible], 2, 113 ff. [illegible] Natur-

Flemings stark entwickeltes Naturgefühl einerseits, anderseits aber der Umstand, dass bei den römischen Poeten, die ich zum Vergleiche heranzog, verhältnismäßig selten Naturschilderungen vorkommen, machen es erklärlich, dass in Folgendem nur wenige Beispiele von Anlehnungen erbracht werden können.

Deutlich ist der Einfluss von Horaz in folgenden Zeilen wahrnehmbar:

Fleming, Sylv. IX, 2, 537 f.:	Horaz, c. I, 4:
„Liquitur omnis hyems, frigus tepet omne Decembre ‖ et nivibus geniale fuit ver bruma solutis."	V. 1 „Solvitur acris hiemps grata vice veris et favoni."
	V. 10 „[flos], terrae quem ferunt solutae . . ."

Flemings Gedicht stammt aus dem Februar 1631. Im Mai des gleichen Jahres hat er dieselbe Horazische Ode einem größeren deutschen Gedichte zugrunde gelegt.

Fl. PW. III, 2, 1 ff.:	Horaz, c. I, 4, 1 ff.:
„Der Winter ist fürbei, der Feind der bunten Auen	„Solvitur acris hiemps grata vice veris et favoni,
und aller Blumen Tod; was Juno kan beschauen	trahuntque siccas machinae carinas;
auf diesem breiten Rund', ist alles Jammers frei,	ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
der von der Kälte war. Der Winter ist fürbei.	nec prata canis albicant pruinis:
5 Der angenehme Lenz ist itzt schon angekommen,	5 iam Cytherea choros ducit Venus inminente luna,
hat jenem alle Macht und Leidsein abgenommen	iunctaeque nymphis gratiae decentes
und gar von uns verweist. Der liebe Freund der Lust	alterno terram quatiunt pede, dum gravis cyclopum
hat von der Erden Not und Übel wol gewust,	Volcanus ardens urit officinas.
drumb bricht er so herein . . .	Nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto,
V. 13 . . . Seht, wie so grüne werden	10 aut flore terrae quem ferunt solutae;
die Glieder überall der breitgebrüsten Erden,	nunc et in umbrosis Fauno decet inmolare lucis,
	seu poscat agna sive malit haedo."

———

…enen habe den Römern gänzlich gemangelt; Biese, Die Entwicklung des …aturgefühls bei den Griechen und Römern, Kiel 1884, 2, S. 132 und Anm. 44, …ekämpft zwar Friedländer, räumt aber auch ein, es sei nur ein schwacher …nsatz dazu vorhanden gewesen und dieser sei als krankhaftes Symptom …eurtheilt worden.

15 Feld, Wiesen, Berge, Tal! Ietzt regt sich die Natur,
sie bildet ihre Zier, wo man hin siehet nur.
Wie prangt sie mit der Saat, wenn mit gesunden Reifen
die fromme Cynthia bei Nachte sie muss täufen,
darvon das Gras und Korn früh' aller trunken sind
20 und taumeln hin und her, wenn sie ein Westenwind
mit sanftem Odem schwenkt! Wenn es beginnt zu tagen,
und furchtsam tritt herfür der Rötin bunter Wagen
und zeigt ihr braunes Liecht der aufgeweckten Welt,
da geht die Wollust an, die mir und dir gefällt.
25 Das leichte Federvieh verlässt die warmen Nester,
begibt sich ihrer Burg, der halbbegrünten Äster,
spaziert durch freie Luft, singt Schaf' und Schäfer an:
denn auch diss gute Volk nicht lange schlafen kan,
geht für der Sonnen aus. Die Taue sinken nieder,
30 beperlen Laub und Gras. Der Philli laute Lieder,
die in dem Pusche grast, die wecken Echo auf,
dass manchen hellen Schrei sie durch das Tal tut drauf."
u. s. w.

Bei Horaz sowohl als bei Fleming dient die Naturschilderung zu Beginn des Gedichtes als Stimmungsbild; es folgt darauf bei Horaz die Aufforderung, den Frühling des Lebens zu genießen und weitgehende Pläne zu lassen, denn der Tod verschone niemand; bei Fleming ein Hochzeits-Carmen. Es decken sich also beide Gedichte inhaltlich nicht genau, immerhin aber besteht zwischen ihnen eine große Verwandtschaft.

Das Naturbild selbst besteht in beiden Gedichten in einer Frühlingslandschaft; der lästige Winter mit seinen Stürmen

musste dem lieblichen Lenze und den milden Zephyren weichen. Darauf folgt die Beschreibung der Wirkung des Lenzes auf Menschen und Thiere. Fl. V. 1 u. 4 „Der Winter ist fürbei“ = Hor. V. 1 „solvitur acris hiemps“; „Aue“ = Hor. V. 4 „prata“; Fl. V. 2 ff.: „was Juno kan beschauen . . . ist alles Jammers frei, der von der Kälte war“ lässt sich vergleichen mit Hor. V. 4: „nec prata albicant pruinis“; an beiden Stellen wird hervorgehoben, was vergangen sei. Fl. V. 5 „Der angenehme Lenz“ erinnert an Hor. V. 1 . . . „grata vice veris“. Fl. V. 13—16 klingt an Hor. V. 9 und 10 an: vgl. „grüne“ = „viridi“; „Erde“ = „terrae“; „Ietzt regt sich die Natur“ — „terrae solutae“; „Zier“ (= Blumen) = „flore“. Fl. V. 17 f. . . . „wenn mit gesunden Reifen die fromme Cynthia bei Nachte sie muss täufen“ vgl. Hor. V. 4. Horaz sagt, der Reif (= pruina) schwinde mit dem Winter; Fleming setzt diesen Gedanken voraus, indem er an die Stelle des winterlichen Reifes den „gesunden Reif“ d. h. den erquickenden Thau substituiert. Dasselbe gilt auch von V. 29, wo ausdrücklich die „Taue“ genannt sind.[1]) — Fl. V. 20 „Westenwind“ ist eine Übersetzung von Horazens „favonius“ in V. 1.

Horaz zeichnet die Wirkung des Frühlings überhaupt; Fleming specialisiert, indem er das Treiben der Menschen und Thiere an einem Frühlingsmorgen schildert. Flemings V. 25—29 lässt sich mit Horaz V. 3 vergleichen. — Die Schilderung des Treibens des Wildes V. 36 ff. scheint Flemings eigene Zuthat zu sein. Seine Natur ist außer von Menschen und Thieren auch noch von Pan, Empanda, Pomona, von Satyren und Najaden belebt; das erinnert an Hor. V. 5, wo Gottheiten auf der Wiese erscheinen. Während wir aber bei Fleming — wie bereits erwähnt wurde — eine Morgenlandschaft vor uns haben, tanzen bei Horaz die Göttinnen nachts bei Mondenschein.

Sonstige Ähnlichkeiten zwischen beiden Gedichten vermag ich nicht aufzudecken. — Wir sehen also mit welcher Freiheit Fleming ein gegebenes Motiv verwertet. Sein Gedicht ist im Lenze, im Wonnemonat abgefasst, und er bringt daher die auf den Menschen einen so großen Einfluss ausübende Natur in

[1]) Dieselbe Horazstelle hat Fleming auch Man. Glog. II, 23, 4 f. verwertet, wo die Entlehnung deutlich ist:

„Tu (autumnus) prata . . . exuis tapetis canaque torvus perpluis pruina.“	„nec prata canis albicant pruinis.“

Auch dieses Gedicht stammt wie das oben angeführte aus dem Jahre 1631.

Zusammenhang mit dem Stoffe, gewiss aus innerem Bedürfnis, nicht weil es Horaz so gethan hat. Bei der Ausführung seiner Absicht kommt ihm die von Horaz in ähnlicher Situation gedichtete Stelle, die er eben erst theilweise für seine lateinischen Verse genauer benützt hatte, in den Sinn, und er nimmt das Gerippe von da auf und bildet es in einer selbständigen Weise aus. Diese Fähigkeit ist auffällig, weil das Gedicht einer der Erstlinge seiner Muse ist, die sonst an das Vorbild zumeist in engerem Anschluss gebunden sind. Gerade hieraus lässt sich beweisen, dass Flemings Naturgefühl ursprünglich und stark war, wenn es auch, nach dem Geschmacke seiner Zeit, nicht einfach und ganz original zur Aussprache kommt.

Noch einmal, und wieder freier, hat Fleming die gleichen Verse des Horaz im Sinne gehabt, als er im April 1634 die deutsche Ode IV, 23, 13 ff. schrieb.

Fleming, PW III, 4, 1 ff. berührt sich einerseits mit Horaz Epd. 13, 1 ff., anderseits mit Hor. c. I, 9, 1 ff.:

„Die Sonne wolte gleich ietzt aus den Fischen schreiten, der Himmel stund erstarrt, die weißen Wolken speiten die dürre Flut, den Schnee; die Erde war ganz greis und runzlicht an der Haut; die Fluten hatten Eis, 5 die Felder Flocken um . . .“	Epd. 13, 1 ff.: „Horrida tempestas caelum contraxit et imbris, nivesque deducunt Iovem; nunc mare, nunc silvae Threicio aquilone sonant . . .“ c. I, 9, 1 ff.: „Vides ut alta stet nive candidum Soracte, nec iam sustineant onus silvae laborantes, geluque flumina constiterint acuto . . .“

Es sind besonders folgende Einzelheiten zu beachten: Flemings V. 2 lässt sich mit Epd. 13, 1 vergleichen. V. 3 „Schnee“ und 5 „Flocken“ = vgl. Epd. 13, 2 „nives“ und c. I, 9, 1 „nive“ zu Flemings V. 4 („die Fluten hatten Eis“) vgl. c. I, 9, 3 und („geluque flumina constiterint acuto“). Es folgt nach diesem Eingang bei Fleming ein Hochzeitsgedicht, bei Horaz beidemal eine Aufforderung zur Lust und Freude.[1])

Flemings Natur wird, wie das citierte Gedicht PW III, 2, 1 ff. und seine Fortsetzung, sowie andere beweisen, nicht nur durch Menschen und Thiere, sondern auch durch Gottheiten be-

[1]) Die zwei genannten lateinischen Gedichte wurden von Fleming noch einmal verwertet, wovon in anderem Zusammenhange die Rede sein wird.

lebt. Wie alles in dieser Renaissancepoesie so wird auch die Natur mit den verschiedensten Gestalten aus der antiken Mythologie ausgeziert. Eine Landschaft ohne Pan, Faunus oder irgend eine andere Gottheit ist bei Fleming fast undenkbar. Ich füge ein Verzeichnis der von ihm erwähnten hier an, weil doch auch sie seine Abhängigkeit von der Antike im allgemeinen bezeugen.

Fleming nennt folgende Gartengottheiten[1]): Priapus, der Gartenbeschützer κατ' ἐξοχήν, wird erwähnt: Son. IV, 17, 4 (mit dem Beiworte „Gartenman"); Son. IV, 46, 6; Son. IV, 91, 8. — Pomona, die schöne Nymphe der Gärten und der Fruchtbäume, PW III, 2, 49; PW IV, 47, 11; Son. III, 46, 11; Son. IV, 29, 12. — Flora, die Göttin der Blüten und Blumen, PW III, 2, 263; PW IV, 36, 27; Od. IV, 10, 87; Od. IV, 27, 7; Son. IV, 46, 7; IV, 47, 1.

Die Feld- und Waldgottheiten erscheinen wie in der Antike so auch bei Fleming in der Regel als verliebte, dämonische, dem Menschen wohlwollend gesinnte Wesen: Pan, der Gott der Herden, wird z. B. PW III, 2, 47; Od. IV, 1, 12 erwähnt. Seiner Verliebtheit wird einigemale gedacht: so PW IV, 53, 157 f.: „da Pan zu Feld und Tal und Berge ruft und pfeift || und nach der Dryas hier, dort nach der Syrinx läuft." Diese Worte erinnern an Horaz, c. III, 18, 1, wo anstatt des griechischen Pan der italische Faunus, „sein naher Verwandter"[2]), steht: „Faune, nympharum fugientum amator." Außerdem enthält Flemings Gedicht eine Reminiscenz an Ovids Metam. I, 690 ff.: Die Nymphe Syrinx wird von Pan verfolgt, sie versteckt sich im Schilfe, und als der Gott nach ihr haschen will, wird sie in Rohr verwandelt, aus welchem der betrübte Pan eine Flöte sich verfertigt. Auf dieselbe Erzählung spielt Fleming PW III, 2, 159 und Son. III, 48, 9 ff. an.

Der dem Pan am nächsten stehende Gott ist Faunus. Seine Abkömmlinge, die Faunen, sind von den Satyrn kaum zu unterscheiden. Sie werden erwähnt z. B. PW IV, 53, 160; Son. IV, 31, 2. Satyrn begegnen uns in Flemings Gedichten ziemlich oft, und immer zeichnen sie sich durch besondere Lüsternheit aus; vgl. z. B. PW III, 2, 45; Od. IV, 31. Der Anführer des Chors der Satyrn ist Silenus. Auch er ist ein verbuhlter Geselle; vgl. Son. III, 48, 10; ferner wird er erwähnt Son. III, 55, 7; Son. IV, 60, 9; Son. IV, 68, 5 (hier als Beschützer der Bäume).

---

[1]) Ich bediene mich der Preller'schen Bezeichnungen und Erklärungen.

[2]) Preller, Griechische Mythologie, Berlin 1872, I, 613.

Auch der Waldgott Sylvanus kommt in Flemings Gedichten vor. Er ist den Leuten freundlich gesinnt, häufig jedoch erschreckt er sie durch sein gellendes Geschrei. Aus dieser Vorstellung heraus erklärt sich Flemings Bitte, er möge die schlafende Geliebte nicht aufwecken: Son. IV, 89, 9 f.: „St! Satyr, weg, Sylvan! Geht weit von diesem Bache, || dass meine Seele nicht von eurer Stimm' erwache." — Er wird auch Son. IV, 90, 11 erwähnt.

Von allen Gottheiten werden in Flemings Poesie am häufigsten die Nymphen, die „Elementargeister in Bächen und Bäumen, Bergen und Wäldern" (Preller), herbeigeholt. Sie wohnen entweder auf bunten Wiesen und in schattigen Wäldern (z. B. Flem. Od. V, 38, 7; Od. IV, 6, 2), oder an kühlen Bächen und rauschenden Flüssen (z. B. Son. III, 32, 1 f.; Son. III, 47, 1; Son. III, 48, 1 u. a.). Nach ihren Wohnorten sind auch die Hauptgattungen der Nymphen benannt: Die Oreaden, Bergnymphen, werden erwähnt Son. III, 30, 4; Son. III, 55, 9; Son. IV, 90, 10 u. ö. Die Dryaden, Baumnymphen, Son. III, 40, 3; Son. III, 55, 6; Son. IV, 31, 2; Son. IV, 68, 1 u. ö. Eine weitere Gattung der Dryaden sind die Hamadryaden; sie kommen vor z. B.: Od. IV, 6, 1; Son. III, 30, 5; Son. IV, 30, 4. Die Napeen, Napaeae: Od. IV, 6, 3; Son. III, 47, 3; Son. IV, 43, 2; Son. IV, 89, 11 u. ö. Die Najaden, Wassernymphen, sehr häufig, z. B.: Od. IV, 6, 29; Od. IV, 43, 41; Od. IV, 44, 17; PW III, 2, 51; Son. III, 29, 9; Son. III, 30, 1; Son. III, 55, 3.

Im Anschluss an die Wassernymphen sind die übrigen bei Fleming vorkommenden Gottheiten des flüssigen Elementes zu besprechen. Neptun wird genannt: Od. IV, 44, 13 f.; Od. IV, 21, 79; Son. III, 43, 1 u. ö. Das Symbol seiner Macht, der Dreizack, wird PW IV, 18, 9 ihm gegeben. Seine Gemahlin Amphitrite kommt Od. IV, 44, 13 vor. — Ferner nennt Fleming: Thetis (z. B. Od. IV, 43, 1 f.; Son. IV, 22, 10), Doris (z. B. Od. IV, 44, 17; Od. IV, 45, 5 ff.; Son. III, 50, 6); dann die Sirenen (Od. V, 25; Od. IV, 44, 1); die Personification des Meeresstrudels Skylla PW III, 6, 198. Auch bei Fleming hat jeder Fluss seinen besonderen Gott, welcher — wie in der antiken Mythologie — mit Schilf bekränzt gedacht ist; vgl. z. B. Od. III, 17, 25 f.

Der Beherrscher der Winde, Äol, kommt in Flemings Gedichten öfter vor; vgl. z. B. Od. IV, 44, 15; Od. IV, 21, 79; Son. III, 43, 1. Über sein unstetes Volk, die Winde, wird in anderem Zusammenhange geredet werden. —

Es erübrigt noch, Flemings seelisches Verhältnis zur Natur näher ins Auge zu fassen.

Seit Johann Fischarts „Lob dess Landlustes“[1]) wurde Horazens „Beatus ille“ (Epod. 2) immer und immer wieder nachgeahmt.[2]) Es war ein Lieblingsthema geworden, das sorgenlose Leben des Landmannes mit dem unruhigen städtischen Getriebe zu contrastieren. Und so knüpft auch Fleming an diese Tradition an, wenn er PW IV, 20, 49 ff. das idyllische Leben der russischen Bauern verherrlicht. Das Gedicht ist ganz im Tone des „Beatus ille“ gehalten; inhaltlich jedoch lassen sich nur wenige Anklänge nachweisen. Der Grund hiefür liegt darin, dass das behandelte Thema ein Tagesstoff und vollkommen geläufig war, anderseits auch darin, dass das Gedicht 1634 abgefasst wurde, also zu einer Zeit, wo Fleming überhaupt eine etwas freiere Stellung zu seinen Vorbildern einnimmt. So ist es unnütz, die Gedichte hier ganz zur Vergleichung nebeneinander zu stellen. Aber ein paar Einzelheiten verdienen Beachtung.

V. 65 ff. spricht Fleming wie Horaz V. 39 ff. über das Weib des Landmannes. — Flemings V. 74 ff. = Horazens V. 47 ff. handeln von der einfachen ländlichen Kost. — Fl. V. 77 f. = Hor. V. 31 ff. betreffen die Jagd. — Fl. V. 82 ff. wird wie bei Horaz zu Beginn des Gedichtes das ruhige Leben des Landmannes dem sorgenvollen Treiben der übrigen Leute gegenübergestellt; V. 95 erinnert an Horaz V. 5 und 7 f. — Fl. V. 97 „[er] streckt sich in seinen Rasen“ = Hor. V. 23 f.: „libet iacere . . . in tenaci gramine.“ — V. 98 „lässt um und neben sich sein wenigs Viehlein grasen“ = Hor. V. 11 f.: „aut in reducta valle mugientium prospectat errantis greges.“ — Fl. V. 99 ff. wird der müde Landmann durch den Gesang der Nachtigall eingeschläfert; bei Horaz V. 27 f. durch das Rauschen des Bächleins. — Fl. V. 102 „ihn plagt kein schwerer Traum“ = Hor. V. 28: „somnos quod invitet [scil. ei] levis.“ — V. 125 ff. meint Fleming wie Horaz V. 2: Nicht einmal im goldenen Zeitalter hätten die Menschen glücklicher leben können. — Trotz solchen unzweifelhaften Übereinstimmungen berechtigt der

---

[1]) „Fürtreffliches artliches Lob, dess Landlustes, Meyersmut vnd lustigen Feldbaumans leben, auss dess Horatij Epodo, Beatus ille, etc. gezogen und verteutschet.“ 1579.

[2]) Vgl. M. v. Waldberg: Die galante Lyrik (Q. F. 56), 1885, S. 105, Anm. 1, und Renaissance-Lyrik, S. 59.

Mangel jeder formellen Anlehnung, sowie der Umstand, dass Motive des Horaz'schen Gedichtes von Fleming ganz willkürlich verwertet und gruppiert werden, zu dem Schluss, dass Fleming das Original nicht vor Augen oder genau im Gedächtnis hatte, als er seine Dichtung schrieb.[1])

Dieselbe Horaz'sche Epode war auch das Vorbild für ein lateinisches Gedicht Flemings; dieses ist zwar noch vor dem deutschen abgefasst, die Anklänge aber sind noch unbedeutender als bei jenem. Der allgemeine Charakter des Gedichtes Sylv. II, 3, 65 ff. ist horazisch; es treten dazu folgende einzelne Parallelen:

Fleming, V. 67 f.:	Horaz, V. 23 f.:
„Nos juvet in molli non grandem sternere mappam gramine . . .“	„Libet iacere modo . . . . . . in tenaci gramine.“

Flemings V. 68 vgl. mit Hor. V. 48; ebenso Fl. V. 103 mit Hor. V. 20.

Fleming, V. 105 f.:	Horaz, V. 25 f.:
„Lubricus e scopulis rivorum murmurat error, garrit et in resona valle modalis avis.“	„Labuntur altis interim ripis aquae, queruntur in silvis aves.“

Dass diese ganze Partie wirklich auf Horaz fußt, das scheint auch Flemings V. 89 zu beweisen, wo der römische Dichter ausdrücklich genannt wird:

„Rure dedit celebris victura poëmata Flaccus.“

Schließlich dürfte unter dem Einflusse desselben Horaz'schen Gedichtes auch Od. IV, 10, 283—312 (Mai 1632) entstanden sein.

Die sämmtlichen in diesem Capitel herangezogenen Stellen gehen auf Horaz zurück, bis auf eine unbedeutende Reminiscenz an Ovid.

[1]) Dass er übrigens dieses Horaz'sche Gedicht auch in der Opitz'schen Bearbeitung („Lob des Feldlebens“, I. Theil, S. 154 ff. der Ausgabe von 1690) gekannt und benützt hat, beweist z. B. folgende Stelle:

Fleming, V. 125:	Opitz, V. 4:
„Zu des Saturnus Zeiten . . . ward ebenso gelebt.“	[er] „lebt sicher und in Ruh, noch wie die alte Welt zu zeiten des Saturns.“

Dagegen: Horaz, V. 1 ff.:

„Beatus ille, qui procul negotiis
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bobus exercet suis.“

Während die im vorhergehenden Capitel betrachteten Entlehnungen fast durchwegs äußerlicher Aufputz waren, sind hier sämmtliche Stellen wesentliche Bestandtheile der betreffenden Gedichte. Diese Entlehnungen sind inhaltlich oder stofflich im eigentlichen Sinne des Wortes; streicht man sie, so zerstört man das ganze Gedicht. Damit steht auch im Zusammenhang, dass wir hier keine wirklichen Entlehnungen, sondern nur Anklänge an römische Dichterstellen nachweisen konnten. Hier zeigt sich Fleming als Künstler, indem er fremde Gedanken nicht äußerlich einschaltet, sondern sie seelisch erfasst und in selbständiger poetischer Gestalt wiedergibt.

Lebensgenuss.

Fleming hat die Freuden des Lebens reichlich genießen können. Als Sohn begüterter Eltern führte er ein sorgenloses Leben; überall erwarb ihm sein heiteres Wesen aufrichtige Freunde, mit denen er sich zu fröhlicher Geselligkeit verband; auch seelische Frauenliebe ward ihm zutheil. Zwar hat auch er manche traurige Stunde erleben und manche trübe Erfahrung machen müssen, er wusste aber in jede Lage sich zu finden und verlor die Hoffnung nicht. Immer wieder bricht sein ursprünglicher Frohsinn hervor. Seine eigentliche Stärke liegt daher im heiteren Gesellschafts- und Liebeslied, dessen Inhalt er zum größten Theile wirklich erlebt und empfunden hat; hier gibt er sich, wie er ist, weil er zum behandelten Stoff ein wahres, inneres Verhältnis besitzt. Trotzdem aber lassen sich auch da, wo er aus seiner Seele und seinem Leben heraus dichtet, Anklänge an römische Dichter finden; nur wird es begreiflicherweise selten möglich, auf eine bestimmte Stelle eines Lateiners zu zeigen und zu sagen: diese Zeile hat Fleming vor Augen gehabt.

Auch hier, wie bei den Naturschilderungen, muss oft der einfache Hinweis auf die Darstellung desselben Motives durch einen römischen Dichter genügen; ob sie die Anregung gab, ob sie zum Erlebnis nur verstärkend hinzutrat, ob sie Anlass wurde, das Erlebte dichterisch auszusprechen, ob sie zur poetischen Gestaltung ein Wort, eine Nuance des Inhaltes oder irgend eine Färbung dazu gab: wer vermag es zu entscheiden? Die betreffende Belegstelle kann das Vorbild abgegeben haben, ein zwingender Beweis ist aber nicht zu erbringen. An solchen

Stellen kann von einer allgemeineren, höheren Beeinflussung geredet werden, die für seine Bildung und Vorliebe umso charakteristischer ist, als sie erkennen lässt, dass Fleming selbst dort, wo er ins Eigene griff, sich nicht ganz frei zu halten vermochte vom Fremden; so sehr war seine poetische Kunst mit der Antike verwachsen.

Die Betrachtung soll mit den allgemeiner gehaltenen Äußerungen über Lebensgenuss begonnen werden.

Die Aufforderung, die Freuden des Lebens zu genießen, findet sich bei Fleming häufig; so:

Sylv. VI, 1, 17: „utamur aevo"; Sylv. II, 15, 43: „utere longaevos horis felicibus annos"; Epgr. IV, 3, 7: „utere fatum"; Epgr. V, 13, 3: „utere sorte tua"; Od. IV, 38, 13: „Denkt und braucht der süssen Stunden"; Od. IV, 9, 31 ff.: „Und du liebster ihrer Tage, || nim hin alle Sorg' und Klage, || bringe neue Lust herfür"; PW IV, 11, 3 f.: „Verschleiss' die liebe Zeit || mit angenehmer Lust und leichter Fröhlichkeit"; PW V, 11, 17: „brauch der Freuden." — Damit lassen sich vergleichen Stellen wie Ovid, Trist. IV, 3, 83: „utere temporibus"; Mart. IV, 54, 3 f.: „si sapis, utaris totis diebus."

Zum Lebensgenuss mahnt besonders die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Zeit und der Freude:

PW III, 6, 310 f.: „Brauch' der Zeit! Die leichten Stunden || schiessen schneller als kein Fluss"; PW IV, 32, 7 ff.: „Die Zeit, die fleugt vorbei, die Jahre warten nicht; || die Stunden schiessen fort. Ein jeder Blick, der spricht: Ergreif' mich, weil (= so lange) ich bin"; PW IV, 5, 11 f.: „Man ... brauche seiner Zeit! Hier ist beständig nichts als Unbeständigkeit"; PW IV, 35, 58: „Nimm dieser Zeit recht war, eh' sie sich dir entreisset"; PW IV, 20, 34: „Nimm der Bequemheit war, eh' sie sich dir entreisset." — Ähnlich empfiehlt den Lebensgenuss mit einem Hinweis auf die Vergänglichkeit Ovid, Ars amat. III, 65: „utendum est aetate. Cito pede labitur aetas"; Tibull I, 8, 47 f.: „at tu, dum primi floret tibi temporis aetas, utere: non tardo labitur illa pede"; Mart. I, 15, 8 ff.: „Gaudia non remanent, sed fugitiva volant. Haec utraque manu complexuque assere toto. Saepe fluunt imo sic quoque lapsa sinu"; Hor. sat. II, 6, 93 ff.: „Terrestria quando mortalis animas vivunt sortita, neque ulla est aut magno aut parvo leti fuga: quo, bone, circa, dum licet, in rebus iucundis vive beatus, vive memor, quam sis aevi brevis."

Immer wieder räth Fleming, den vorübereilenden Augenblick zu genießen:

Epgr. III, 18, 7 f.: „Omnia fert tempus, tempus rapit omnia nobis. Qui, quod adest, recipit, cor sapientis habet"; Epgr. IX, 65, 7 f.: „Sis hodie, quod es, oro, tuus, sis, oro, tuorum, Dum potes. Haud etenim cras hodiernus eris"; Od. I, 9, 7 f.: „Was wilst du heute sorgen auf morgen?"; Od. III, 9, 45 ff.: „Selig ist, der mitte nimmt, || was für Lust die Zeiten tragen! Gegenwärtigs ist Gewin; || was schon hin ist, das ist hin." — Denselben

Rath spricht Horaz aus: c. III, 8, 27: „dona praesentis cape laetus horae“; Hor. c. II, 16, 25 ff.: „Laetus in praesens animus quod ultra est oderit curare, et amara lento temperet risu“; Hor. c. III, 29, 32 ff.: „Quod adest memento componere aequus: cetera fluminis ritu feruntur“; V. 45 ff.: „non tamen inritum quodcumque retro est efficiet, neque diffinget infectumque reddet, quod fugiens semel hora vexit“; Hor. c. I, 11, 7 f.: „Dum loquimur, fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.“

Man sieht: keine einzige der Fleming'schen Äußerungen muss unbedingt auf eine lateinische zurückgehen; es besteht zwischen den Gedichten keine Gleichheit, sondern nur eine Ähnlichkeit; und Fleming könnte auch völlig unabhängig sich so ausgesprochen haben. Andererseits ist die große Übereinstimmung in den Motiven doch auffallend, und sie macht es wahrscheinlich, dass er durch die römischen Dichter bestärkt worden sei in dieser heiteren Lebensauffassung und in der Form ihrer Aussprache.

Das von Fleming so oft und so warm empfohlene Genießen des Lebens besteht — wie bei den Anakreontikern — vorzugsweise im Zechen und Lieben.

Zechlust.

Sorgen muss man mit Wein vertreiben ist ein Grundsatz Flemings; so sagt er:

Od. IV, 33, 37 ff.: „Dann so lass uns alles Leid, || allen Kummer in die Gaben || des gesunden Evans graben.“ PW IV, 54, 245 f.: „Itzt wolln wir alles das, was uns bedünkt zu kränken, || versenken in den Wein und drinnen ganz ertränken.“ Od. IV, 48, 25 ff.: „Komm, lass uns alle Mühen || und was uns hat gekränkt, || mit Zucker überziehen, || in Weine sein vertränkt.“ PW IV, 53, 267 ff.: „Wenn Sorgen stehen auf, und die und die Gedanken || sich über dem und dem bald so, bald anders zanken, || so ist Eleusius der beste Schiedeman, || wenn sonst nichts auf der Welt die Geister stillen kan.“ Od. IV, 33, 49 ff.: „Wenn der Reben güldner Saft || in den lichten Römern springet, || und uns in die Stirne dringet || seiner Stärke heisse Kraft, || da vergessen wir der Sachen, || die die Herzen irdisch machen.“ — Ähnlich spricht Horaz c. I, 7, 31: „nunc vino pellite curas“; c. II, 11, 17 f.: „Dissipat Euhius curas edacis“; c. I, 7, 17 ff.: „tu sapiens finire memento tristitiam vitaeque labores molli, Plance, mero“; c. III, 12, 1 ff.: „Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci mala vino lavere“; Epd. 13, 17: „illic omne malum vino cantuque levato.“ Vgl. c. III, 21, 14 ff. Epd. 9, 37 f. Auch Tibull gibt den gleichen Rath: I, 2, 1: „Adde merum vinoque novos compesce dolores“; I, 5, 37: „Saepe ego tentavi curas depellere vino.“ Vgl. I, 7, 39 f. und el. Lygd. 6, 37 f.

Genaueren Anschluss an lateinische Empfehlungen von Freude und Weingenuss glaube ich zu finden:

Fleming, PW IV, 32, 1 ff.:	Horaz, c. III, 14, 13 ff.:
„Was soll man anders tun an einem lieben Tage, als dass man ganz entfreit von aller Not und Klage von Herzen frölich sei? Setz' alles Leid seitab . . . V. 15 . . . Wein will von Nöten sein.“	„Hic dies (der Tag der Rückkehr des Augustus) vere mihi festus atras eximet curas: . . . I pete unguentum, puer, et coronas, et cadum Marsi memorem duelli.“

An dieselbe Horazstelle erinnert auch Fl. Od. IV, 13, 10 ff., wo aber der Wein nicht ausdrücklich erwähnt wird.

Die bereits oben zum Theil citierte Stelle Horaz, c. I, 7, 30 ff. war Flemings Vorbild für mehrere Stellen; so:

Fleming, Od. IV, 42, 1 ff.:	Horaz, c. I, 7, 30 ff.:
„Morgen gehn wir an die Reise . . ., Heute lasst uns unser sein.“ (Dass der Wein der Mittelpunkt der Unterhaltung sein soll, geht aus V. 9 hervor.)	„O fortes peioraque passi mecum saepe viri, nunc vino pellite curas: cras ingens iterabimus aequor.“

Bei Horaz ermuntert Teucer seine Genossen, muthig der Bestimmung entgegenzugehen, jetzt aber zusammen die vergönnte Stunde mit Wein zu versüßen. Bei Fleming ist die Situation dieselbe: auch ihm und seinen Genossen steht morgen eine mühevolle unangenehme Reise bevor; und auch er fordert wie Teucer die Freunde auf, den Augenblick zu genießen. Beidemale ist die Reise für „morgen“ angesetzt.

Dass Fleming die Horazstelle gekannt habe, schließt Lappenberg aus Sylv. II, 11, 29 f.: „Dubium jamjam sulcabimus aequor, || ibimus in portus, inclyta Riga, tuos.“ „ibimus“ könnte Fleming wohl aus Hor. V. 26 („ibimus“) herübergenommen haben. Ich möchte aber auch Ovid, Ex Ponto I, 4, 35 heranziehen, wo es heißt: „nos fragili vastum sulcabimus aequor.“ Flemings Verse scheinen aus beiden lateinischen Stellen erwachsen zu sein; Ovids Vorbild ist sicherer, weil „sulcare“ auffälliger ist als „ire“.

Auf die angeführte Horazstelle weisen ferner zurück:

PW IV, 53, 461 f.:

„So, Bruder, trink noch Eins, auf Treue zu bestehen,
denn morgen werden wir, wills Gott, zu Segel gehen!“

Ebenso Od. IV, 16, 23 f.:

„Lass uns einen Rausch noch kaufen,
ehe denn wir müssen laufen."

Eine etwas entferntere Ähnlichkeit zeigen auf:

PW III, 6, 316 f.:

„Gott weiss was wir morgen machen;
heute lass uns lustig sein!"

Son. III, 37, 9 ff.:

„Trag Alles, was du hast in Küch' und Keller für,
Gott weiss auf Morgen mehr, du hast uns heute hier.
Wir wollen frisch vertun, ein Andrer mags erwerben.
Ich halte nichts von dem, der allzeit Grillen scheusst,
und sich die ganze Zeit mit tollen Sorgen schmeisst."

Keller (Wein), morgen, heute, Sorgen sind die mit Horaz gemeinsamen Momente.[1])

Auch die Unannehmlichkeiten des Winters werden mit Weingenuss vertrieben. Vgl.

Fleming, Od. IV, 49, 97 ff.:

„Wenn der Eurische Nordost
in die holen Dächer pfeifet,
und es um die Türen reifet,
100 wenn es dreht und Flocken schlosst,
dass wir fast nicht ohne Grauen
für das kalte Fenster schauen:
denn so ist es mehr als recht,
dass man sich zusammen setzet
105 und bei warmer Lust ergetzet,
dass man singet, tanzt und zecht . . ."

(Am Schlusse des Gedichtes wird das Trinken noch einmal hervorgehoben).

Horaz, Epd. 13, 1 ff.:

„Horrida tempestas caelum contraxit et imbris,
nivesque deducunt Iovem; nunc mare, nunc silvae
Threicio aquilone sonant: rapiamus, amici,
occasionem de die, dumque virent genua
5 et decet, obducta solvatur fronte senectus.
Tu vina Torquato move consule pressa meo,
cetera mitte loqui . . ."

[1]) Vielleicht darf man auch von dem erst 1638 entstandenen Epgr. IX, 65, 3 ff. annehmen, es sei in — möglicherweise unbewusster — Erinnerung an die Horazstelle entstanden:

„Hactenus es fessus, nec iter fuit otia passum;
nunc licet apposito cor recreare mero.
Duriter hesternus renuit tibi gaudia Phoebus;
crastinus ad solitum fors revocabit iter.
Sis hodie, quod es, oro, tuus, sis, oro, tuorum,
Dum potes. Haud etenim cras hodiernus eris."

und Horaz. c. I, 9, 1 ff.:

„Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
silvae laborantes, geluque
flumina constiterint acuto:
5 Dissolve frigus ligna super foco[1]
large reponens, atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche, merum diota."

Flemings Gedicht ist eine ganz freie Nachbildung der erwähnten Horaz'schen Gedichte; der deutsche Dichter hat nur das nackte Motiv herübergenommen, in Einzelheiten aber ist er völlig selbständig. Seine Schilderung des Winterwetters erscheint uns dem lateinischen Original gegenüber etwas gesteigert, was auf Naturwahrheit der Fleming'schen Darstellung schließen lässt, denn der nördliche Winter ist ja um ein gutes Stück unfreundlicher als der südliche italische. —

Der Wein ist aber nicht nur Sorgenbrecher und ein Schutzmittel gegen Kälte, er gibt Muth und Kühnheit, er verleiht dem Menschen Kraft und Zufriedenheit. Vgl.

Fl. PW III, 7, 121 ff.: „. . . . Das Zehrlein macht uns kühne.
Ein Ieder ist bemüht, zu haben eine Fine,
der er zu Diensten steht. Der sonst so keck kaum war,
dass er sie nüchtern grüsst, umbfänget sie itzt gar
und giebt ein Herzen drein."

Diese Wirkung des Weines hebt auch Ovid hervor, wenn er Ars amat. I, 237 singt: „Vina parant animos faciuntque caloribus (= Liebesglut) aptos." Ferner Fl. PW IV, 32, 15 f.: „Wein will von Nöten sein, || der gibt dem Herzen Herz' und stärket Mark und Bein." PW III, 7, 79 f.: „Der Trunk macht alle gleich. Die Feigen werden frisch, die Armen werden reich." Hiemit vgl. Horaz:

c. I, 18, 5 f.:
„Quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat?
Quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus?"

Hor. c. III, 21, 17 ff. (an den Weinkrug):
„Tu spem reducis mentibus anxiis,
viresque et addis cornua pauperi,
post te neque iratos trementi
regum apices neque militum arma."

[1]) Hiedurch wurde Fl. Sylv. IX, 2, 114: „acria fumanti pellentes frigora ligno" veranlasst.

Vgl. auch c. IV, 12, 19. — Unter dem Einflusse von Horaz steht Fleming

Epgr. VIII, 28, 5 ff.:	Hor. c. III, 19, 11 f.:
„Vina jube fundi plenis spumantia cymbis, . . . Ter bibe pro gestis, bis ter pro coelite festo, ter tria pro comitum pocula sorte . . .“	(Es werden drei Gläser ungemischten Weines geleert und darauf wird das Mischungs-Verhältnis für den weiteren Verlauf des Gelages festgestellt.) „tribus aut novem miscentur cyathis pocula commodis.“

Fleming hat nur den Wechsel im Trinken übernommen, und zwar mit Benutzung der schon bei Horaz verwerteten Dreizahl. Die römische Sitte, gemischten Wein zu trinken, lässt Fleming als seinem Zeitgebrauche zuwider unbeachtet, und gibt lediglich eine Steigerung, indem er 3 + 6 + 9 Becher leeren lässt.[1])

Ein andermal verpönt Fleming übermäßiges Trinken, indem er auf die üblen Folgen, auf Zänkereien und Schlägereien — im Anschlusse an zwei Horazstellen — hinweist:

Fleming, PW IV, 54, 245 ff.:	Horaz, c. I, 27, 1 ff.:
245 „Itzt wolln wir alles das, was uns bedünkt zu kränken, versenken in den Wein und drinnen ganz ertränken. Mit der Bedingung sei's! Was Strafe, der es bricht? Der soll nicht redlich sein, wer anders denkt als spricht. 253f.: Der wilde Thracier, der zanket sich bei Weine, der Lust an Unlust hat.“	„Natis in usum laetitiae scyphis pugnare Thracum est: tollite barbarum morem, verecundumque Bacchum sanguineis prohibete rixis! 5 Vino et lucernis Medus acinaces immane quantum discrepat.“ Ferner V. 13 f.: „non alia bibam ‖ mercede.“
Fl. Od. IV, 49, 37 ff.:	Horaz, c. I, 18, 3 ff.:
„Komus (Gott der Völlerei) hat den Preis der Kraft, dass er auch den Zorn der Götter stilt und sterbt und freundlich Wetter 40 in der Menschen Herzen schafft, die sich oft um etwas hassen und bald bessre Sinnen fassen.	Siccis omnia nam dura deus proposuit, neque mordaces aliter diffugiunt sollicitudines. 5 Quis post vina gravem militiam aut pauperiem crepat? Quis non te potius, Bacche pater, teque, decens Venus?

[1]) Wie Fleming Od. III, 16, 65 f. die Hochzeitsgäste launig auffordert: „Schont auf heute ‖ keiner Kost und keines Weins“, so ruft auch Horaz c. I, 36, 11 seinen Freunden zu: „neu promptae modus amphorae“ (scil. sit).

Pfui! wie übel sieht sichs drein,
wo die ungemenschten Tartern
45 sich mit Zank und Schlägen martern
und bei Unlust lustig sein,
wenn sie in des Libers Gaben
Sin und Witz ersäufet haben!“

Ac ne quis modici transiliat munera Liberi,
Centaurea monet cum Lapithis rixa super mero
debellata, monet Sithoniis non levis Euhius . . .“

Wir beginnen die Betrachtung mit dem Hinweis auf das allen vier Gedichten gemeinsame Motiv: Nur rohe Menschen zanken beim Wein. In PW IV, 54, 53 hält sich Fleming an Horaz c. I, 27, 2, wenn er den Thracier als den Typus eines beim Wein Händel suchenden Menschen hinstellt. Od. IV, 49 setzt er an dessen Stelle die Tartern, was ihm 1638 (zur Abfassungszeit des Gedichtes), wo er auf der Reise das Treiben dieses Volkes beobachten konnte, nahe lag. Die Attribute „wild“ und „ungemenscht“ können auf „barbarus“ (c. I, 27, 2) zurückzuführen sein. Stilistisch und inhaltlich geht Od. IV, 49, 43: „wie übel sieht sichs drein“ auf Hor. c. I, 27, 6 zurück: „immane (=abscheulich) quantum discrepat . . .“ — PW IV, 54, 253 „zanken“ = Hor. c. I, 18, 8 „rixa“. Dagegen schließt sich Od. IV, 49, 45 „sich mit Zank und Schlägen martern“ auch an Hor. c. I, 27, 2 und 4 an: „pugnare“ und „sanguineis rixis“. PW IV, 54, 253 „bei Weine“ ist genau Horazens „super mero“ (c. I, 18, 8). Die Wortspiele „der Lust an Unlust hat“ (PW IV, 54, 254) und „bei Unlust lustig sein“ (Od. IV, 49, 46) sind wohl durch Hor. c. I, 27, 1 „laetitia“ veranlasst worden, wenngleich die Stellen inhaltlich gar keine Verwandtschaft zeigen. — Od. IV, 49, 47 „des Libers Gaben“ ist eine genaue Übersetzung des Horaz'schen „munera Liberi“ (c. I, 18, 7).

Im Anschluss an Hor. c. I, 18, 3 ff. schickt Fleming in beiden Gedichten dem eben betrachteten Hauptmotiv eine Beschreibung der guten Seiten der Wirkung des Weines voraus. Das Motiv ist dasselbe; in der Durchführung der Einzelheiten ist Fleming selbständig, nur dass „kränken“ (PW IV, 54, 245), an „sollicitudines“ (Hor. c. I, 18, 4) erinnert. Da die Übereinstimmungen zwischen PW IV, 54 und Hor. c. I, 27 offenbar sind, wird man auch in der Ähnlichkeit des V. 247 „Mit der Bedingung sei's“ mit Hor. V. 13 f.: „non alia bibam mercede“ kein zufälliges Zusammentreffen erblicken dürfen.

Wir sehen an diesen Beispielen, wie Fleming zwei inhaltlich nahe verwandte Gedichte des Horaz so ineinander ver-

arbeitet, dass er daraus eine neue Dichtung schafft. Jedes der beiden Fleming'schen Gedichte weist Bestandtheile beider Horazischen Carmina reichlich auf: das eine Gedicht muss ihm diesen, das andere jenen Zug geben; aber alles zusammen wird so mit selbständigen Zuthaten versehen, dass daraus ein neues Ganzes entsteht.

Hier scheint es angezeigt, das Bild der Fleming'schen Gelage mit den Berichten über römische Gastmähler zu vergleichen. Flemings Gastmahl besteht — wie das antike — aus zwei Theilen: dem eigentlichen Mahl und dem Trinken (Gelage). Ersteres wird von Fleming gewöhnlich nur nebenher erwähnt, und es bietet keine Anhaltspunkte zur Vergleichung mit der römischen „cena". Das Gelage aber berührt sich in vielen, nicht unwesentlichen Punkten mit der alten „comissatio". Häufig wird im Freien, unter einem Baume oder einer Laube gezecht; vgl. Fleming PW IV, 32, 26 ff.; Son. III, 30, 12 ff. u. ö. Auch Horaz trinkt am liebsten in freier Luft: vgl. c. II, 11, 13 ff.; c. II, 3, 9 ff.; c. II, 7, 18 ff. u. ö. Blumen und Kränze schmücken den Ort, an dem sich die Gäste zu fröhlicher Geselligkeit versammeln sowohl bei Fleming, z. B. PW IV, 32, 26 und 29; Epgr. VII, 26, 5 f., wie bei den Alten, z. B. Horaz, c. II, 3, 14; c. III, 19, 22; c. III, 14, 17; E. I, 5, 14. Auch der Zecher ist bekränzt: Fleming Son. III, 30, 9 f.; Horaz c. I, 38; c. II, 11, 14 f.; c. II, 7, 7 f. — Bei Fleming werden die Gäste von einem Knaben bedient; z. B. Od. IV, 42, 50; PW IV, 32, 22; Son. III, 35, 7; Epgr. VII, 26, 5 u. ö. Das erinnert an den „puer", dem bei Horaz, Tibull u. a. die Bedienung der Gäste obliegt; z. B. Hor. c. I, 38, 1; c. II, 11, 18; c. III, 14, 17; c. III, 19, 10; Epd. 9, 33 u. ö. Tibull z. B. el. Lygd. 6, 62.

Beim Gelage wechselt erzählende Unterhaltung (Fleming PW IV, 45, 5 ff.; Tibull I, 10, 29 ff.) mit dem Spiel. Das Brettspiel, ein wichtiger Bestandtheil der Unterhaltung, vertritt bei Fleming (vgl. PW IV, 32, 26; Son. III, 52, 3 u. ö.) die Stelle des römischen Würfelspiels.[1])

Zum Gelage gehört Musik und Gesang: Fleming Od. IV, 42, 29 f.: „Kein Gelag kan treflich sein, ‖ wo nicht Saiten sind und Wein"; vgl. auch V. 25 ff. und 31 ff.; ferner PW IV, 32, 33; PW IV, 40, 7; Od. IV, 25, 32; PW III, 7, 126 ff. u. ö. Horaz,

[1]) Marquardt und Mommsen, Handbuch der römischen Alterthümer, Leipzig 1879, VII, 328.

c. II, 11, 22 f.; c. III, 19, 18 ff.; Epd. 9, 5. — Auch der Tanz verbindet sich mit dem Gelage; vgl. Fl. PW III, 7, 165 ff.; PW IV, 36, 28; Od. IV, 49, 106 u. ö. Während aber bei den Römern das Saitenspiel und der Tanz von gezahlten Sängern, Spielern und feilen Dirnen besorgt wurde,[1]) zeigen bei Fleming Mitglieder der Gesellschaft ihre Kunstfertigkeit. Statt der meretrices finden wir bei Fleming anständige Mädchen, die sich mit den fröhlichen Gästen unterhalten und den Genuss der Freude erhöhen: vgl. z. B. Od. IV, 25, 25 ff.; Od. IV, 42, 19 f.; PW IV, 32, 34 u. ö.

An dieser Einrichtung der Fleming'schen Kneipe mag alles zeitgemäß sein und darum keine Vergleichung mit der Antike herausfordern bis auf den Blumenschmuck; ob dieser nur eine poetische Zugabe ist, oder ob er, wie bei den Anakreontikern des 18. Jahrhunderts, nach classischem Muster auch in der Wirklichkeit verwendet wurde, bleibt für die Beurtheilung gleichgiltig; jedenfalls liegt hier eine bewusste Copie des alten Brauches vor.

Indem ich das über Lebensgenuss und Zechlust Beobachtete zusammenfasse, hebe ich hervor, dass wieder auf Horaz die bedeutendsten und zahlreichsten der Vergleiche fallen, die ich ziehen konnte: von den etwa 34 wichtigeren Belegstellen 23. An Tibull erinnern 5 Stellen, die übrigen 6 an Ovid und Martial. Von Horaz, der durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert hindurch neben Anakreon der Lehrer der heiteren Lebensauffassung war, hat also auch Fleming die bedeutendsten Anregungen erhalten.

Wie im Capitel über die Natur, so ist auch hier die Mehrzahl der Anlehnungen stofflich; sie wirken nicht nur auf den ganzen Charakter der betreffenden Gedichte ein, sondern sie bilden auch ihren Hauptinhalt. Fleming hat die römischen Äußerungen über Lebensgenuss sich nicht äußerlich aufzupfropfen brauchen, seine Lebensauffassung war von vornherein verwandt. Darum bewegt er sich zu frei in diesen Gesinnungen und Erlebnissen, um einer starken formalen Anlehnung zu bedürfen oder sich fremder Worte häufig und genau bedienen zu können.

---

[1]) Marquardt und Mommsen a. a. O.

Liebe.[1])

Bei einer Betrachtung dessen, was Fleming über Liebe sagt, erwartet man, da von seinen zarten Verhältnissen manches bekannt ist, mindestens die gleiche Selbständigkeit wie bei seinen Äußerungen über Lebensgenuss. In der That trifft auch ein Theil seiner Liebesvorstellungen nur allgemein inhaltlich mit dem zusammen, was römische Poeten über diese ewig gleiche Empfindung dichteten. Merkwürdigerweise aber hat Fleming doch an einer überraschend großen Anzahl von Stellen sich der Worte und Darstellungsweise seiner lateinischen Vorbilder bedient, so dass es den Anschein gewinnt, es sei ihm schwerer gefallen, seiner Liebe Worte zu leihen, als von Natur, Lebens- und Weingenuss zu sprechen. Hat es ihm darum an Ursprünglichkeit und Stärke des Gefühles gemangelt? Nein. Denn es liegt auch eine große Reihe von Liebesliedern vor, die sich weder im allgemeinen noch im besondern mit der Antike berührt. Man muss also annehmen, dass er zu Zeiten absichtlich eine Studie nach berühmten Mustern machte, und darf vermuthen, dass er da ohne seelische Betheiligung oder doch ohne starke eigene Empfindung das Thema conventionell behandelt.

Ich fasse hier alle auf Liebesempfindung bezüglichen Stellen zusammen, neben der Sinnenliebe auch Freundschafts- und geistliche Liebe (außer Männerfreundschaft).

Mit Venus, der Göttin der Liebe, sei der Anfang gemacht. Die Wendung: Fleming, Epgr. X, 12, 5 „alma Venus“ geht auf Horaz, c. IV, 15, 31 f. „alma Venus“ zurück. Die Vorstellung, dass Venus auf einem von Schwänen gezogenen Wagen fährt (Fleming PW III, 7, 15), ist antik. Von den lateinischen Dichtern, die ich herangezogen habe, bietet hiefür Horaz zwei Belegstellen: c. III, 28, 15 und c. IV, 1, 10. Fl. PW III, 4, 33 wird der Wagen von Tauben gezogen, ebenfalls eine antike Vorstellung.[2]) — Dieses Gedicht Flemings ist übrigens seiner ganzen Auffassung nach für uns wichtig als eine Reminiscenz an Horaz c. I, 30. Bei Fleming fährt Venus mit ihrem Gefolge zu einer Hochzeit; Horaz fordert Venus auf, mit ihrem ganzen Gefolge zu Glycera zu kommen; was Horaz als Wunsch ausspricht, setzt

[1]) Zu diesem Capitel vgl. Naumann a. a. o. S. 29 ff.

[2]) Vgl. Preller, Griech. Mythol. I, 304.

Fleming in That um. Beidemale soll Venus Liebe entzünden; beidemale wird des Amors besonders gedacht (an keiner der beiden Stellen wird er mit Namen genannt, sondern bei Horaz V. 5 „puer" — bei Fleming V. 33 „mein Sohn"); von Horaz werden die Mitglieder des Gefolges einzeln aufgezählt V. 5 ff., Fleming dagegen fasst alle zusammen in „die helle Zunft" V. 36. — Die Übereinstimmung des Imperatives „lauf" (Fl. V. 33) mit „properent" (Hor. V. 6) wird nicht zufällig sein.

Fleming, PW II, 7, 9 und Sylv. IX, 2, 491 f. gehen auf Horaz, c. I, 13, 13 ff. zurück. Im ersten Gedicht redet Fleming den Mund seines dahingeschiedenen Freundes Gloger an, im zweiten besingt er in schwungvollen Hexametern die Geburt Christi:

Fl. PW II, 7, 9:

„Du Mund, den Venus selbst in ihre Nectar tauchet."

Sylv. IX, 2, 491 f:

„Ah! os sim cunctus, sat ut osculet (scil. os meum) oscula vestra (= Christi und der heil. Jungfrau), || oscula nectareo totum stillantia rore."

Horaz, c. I, 13, 13 ff.:

„Non, si me satis audias,
speres perpetuum dulcia barbare
laedentem oscula quae Venus
quinta parte sui nectaris imbuit."

Die erstere Stelle ist eine wortgetreue Übersetzung des vorgelegten Horaz'schen Gedichtes; die zweite dagegen ist selbständiger, indem sie nur zwei Ausdrücke herübernimmt. Mit „oscula" meint Horaz (nach der jetzt allgemein geltenden Ansicht, vgl. Nauck, Kiessling u. a.) Küsse. Fleming jedoch hat hier die ursprüngliche Bedeutung des Wortes angenommen; einmal überträgt er es mit „Mund", das anderemal behält er „oscula" bei, aber mit der Bedeutung: Mündchen. Diese Auffassung wurde durch das ebenfalls zunächst sinnliche Verbum „laedere" sehr nahe gelegt; und auch mit einer solchen Übersetzung konnte man sich zufrieden geben. — Im deutschen Gedicht blieb nur Horazens „quinta parte" unübersetzt. Wahrscheinlich wollte Fleming die Sache steigern, indem bei ihm der Mund Glogers in reinen Nectar getaucht ist, während Horaz mit einem Fünftel sich begnügt.[1]) Im lateinischen Gedicht löst Fleming Horazens „nectar" in „nectareus ros" auf. — Flemings „tauchen" übersetzt genau das lateinische „imbuere"; im lateinischen Gedicht setzt

[1]) „Ihre Nectar" im deutschen Gedicht kann, da das Wort ein Singulare tantum ist, nur der Singular sein. Ist das Femininum haltbar oder liegt ein Druckfehler statt „ihren" vor?

Fleming an dessen Stelle das verwandte „stillare", was nur eine Folge des „imbuere" ist.

Horaz redet von den süßen Küssen seiner ehemaligen Geliebten; dazu passt seine Ausführung. Fleming verwendet sie beidemale nicht für ein Mädchen, und darum passt das übernommene Bild schlechter in seinen Zusammenhang. Flemings deutsches Gedicht ist ein Leichencarmen auf das Ableben seines besten Freundes Gloger. Glogers Mund habe Venus in Nektar getaucht. Soll damit auf seine Verliebtheit hingedeutet werden? Von einem Liebesverhältnisse Glogers wissen wir nichts und es kann nach dem Zusammenhang der Stelle hier kaum davon die Rede sein. Offenbar fiel Fleming, als er den Leib seines todten Freundes in einzelnen Theilen (Brust, Augen, Mund) betrachtete, bei Erwähnung des Mundes die Horazstelle ein, und er kann sich nicht versagen, sie zu verwerten, unbekümmert, ob er damit den Ton des ganzen Gedichtes verletze oder nicht. Hier ist also eine ziemlich äußerliche Entlehnung zu constatieren. — In Flemings lateinischem Gedicht trieft der Mund Christi und der heil. Jungfrau von Nektar. Christliches wird mit Antikem ohne Bedenken gemengt und das Costüm dadurch verletzt. Doch dieser Vorwurf der Costüm-Untreue trifft nicht so sehr Fleming, als vielmehr den zeitgenössischen Pietismus, von dem der Dichter hier abhängig zu sein scheint. Es ist eine pietistische Vorstellung, dass die Gemeinde aus Christi Wunden Nektar trinkt. Hier hat wohl das „oscula" in V. 491 den bei Horaz daran geknüpften Gedanken mit sich gezogen. Auch Venus beizubehalten, war er doch nicht kühn genug; und es ist also des Stoffes wegen hier die Benützung freier, obwohl das lateinische Gedicht (1. Februar 1631) dem deutschen (16. October 1631) zeitlich vorangeht.

Amor. Fleming, Od. III, 8, 51; Od. III, 9, 10 u. ö. wird Amor schlechtweg der „große Knabe" genannt. Das Vorbild hiezu könnte Horaz, c. I, 30, 5 „puer", oder Ovid, Ars amat. II, 15 u. 18 („puer"); I, 165; III, 762 („puer Veneris") u. ä. abgegeben haben. Die Amoretten, die Kinder der Venus, werden von Fleming Sylv. III, 9, 3 f. erwähnt: „et amans volantum || mater Amorum"; ebenso Od. III, 13, 13 f.: „Venus und die kleinen Buben, || die da schürzen Liebesband'." Zu beiden Stellen ist Horaz, c. I, 19, 1 und c. IV, 1, 5: „mater saeva Cupidinum" zu vergleichen.

Wie in der römischen Literatur der hier in Betracht kommenden Periode wird Amor auch von Fleming als ein wunder-

schöner, geflügelter, mit Pfeil und Köcher oder mit brennender Fackel ausgerüsteter Knabe gedacht, der nicht nur über die Natur und die Menschen, sondern auch über die Götter Gewalt hat.[1]) Die Vorstellung, dass Amor selbst seine Pfeile „schneidet, fiedert, schabt" (Son. IV, 62, 11), wurde bei Fleming wohl durch Horaz, c. II, 8, 14 ff. veranlasst: „Cupido, | semper ardentis acuens sagittas | cote cruenta."

Amor herrscht überall; niemand kann sich seiner Gewalt entziehen. Fleming Sylv. IX, 3, 2, 19 ff. ist deutlich von Vergil, Ecl. 10, 69 abhängig:

V. 19 f: „Scilicet omne, quod est, ad amorem accline videmus et socias in se cuncta tenere faces." V. 35: „Omnia adunat amor." V. 53: „Solus homo frigeret et insociabilis esset?"	„Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori."

Das von Vergil in einem Hexameter ausgesprochene, aber nicht weiter verwertete Motiv nimmt Fleming auf und schafft im Anschlusse daran ein neues Gedicht. Der Vergil'sche Gedanke ist sozusagen das Gerüst des ganzen Gedichtes; an Beispielen von Liebe exemplificiert Fleming Vergils Behauptung und fragt: Wenn also alles, ja sogar die Götter der Liebe dienen müssen, darf da der Mensch allein eine Ausnahme machen?

Der Hauptgedanke ist von Vergil entlehnt; Flemings V. 35: „omnia adunat Amor" ist nicht bloß inhaltlich, sondern auch formell von Vergils „omnia vincit Amor" abhängig. Dazu kommt auch noch die metrische Übereinstimmung: bei Fleming wie bei Vergil bildet dieser Gedanke den ersten rhythmisch völlig gleichen Theil eines Hexameters. Hier haben wir ein sicheres Beispiel, dass Fleming das lateinische Original vor sich gehabt haben muss, nur so konnte die inhaltliche, wörtliche und dazu auch so genaue metrische Übereinstimmung zustande kommen. Und gerade wie Fleming das oben S. 21 ff. besprochene Begleitschreiben nur durch absichtliche Änderungen gegen Martial selbständig zu machen versuchte, so trachtete er auch hier durch bewusste absichtliche Änderungen etwas Neues zu schaffen. So ersetzte er das Verbum „vincere" durch „adunare"; so behielt er zwar in V. 53 den Inhalt des zweiten Theiles des Vergil'schen Hexameters bei, wechselte aber die Worte und die Satzform.

[1]) Vgl. Preller, Griech. Mythol. I, 414.

Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1631, ist also noch um etwa zwei Jahre älter als die Begleitverse und gehört somit ebenfalls zur unselbständigen Jugendpoesie.

Auf dieselbe Vergilstelle gehen auch zurück Od. V, 22, 26 ff., und Sylv. IX, 10, 1 f. Hier wird dann V. 13 ff. die allmähliche Ausdehnung der Herrschaft Amors beschrieben; damit lässt sich Tibulls Erzählung II, 1, 67 ff. vergleichen:

„Primus Amor ruralis erat, mox alta subibat
moenia, purpureos nec metuebat heros.
Jam regit omne solum . . .“

„Ipse interque greges interque armenta Cupido
natus et indomitas dicitur inter equas.
Illic indocto primum se exercuit arcu:
Ei mihi, quam doctas nunc habet ille manus!
Nec pecudes, velut ante, petit: fixisse puellas
gestit et atroces perdomuisse viros.“[1])

Während Tibull ausführlich die sich immer mehr und mehr ausbreitende Machtsphäre Amors schildert, drängt Fleming die Sache sehr zusammen, und schon dieser Umstand weist darauf hin, dass die Stelle keine eigentliche Nachahmung, sondern bloß eine Reminiscenz an Tibull ist. Dieser nennt die verschiedenen Ziele der Pfeile Amors: Thiere, Mädchen, Männer. Fleming, an V. 69 „illic“ anknüpfend, gibt zwei Stätten der Wirksamkeit an: Land, Stadt, und gesellt hiezu unpassend ein Ziel des Wirkens: „heros“, weil er die dritte Steigerung Tibulls nicht aufgeben wollte und offenbar durch Angabe einer dritten Örtlichkeit nicht zu erreichen wusste. Gerade der Vers „purpureos nec metuebat heros“ beweist, dass Fleming von Tibull abhängig ist; und wieder, wie schon öfter beobachtet wurde, hat er seine Abhängigkeit durch eine negative Wendung der positiv gehaltenen Vorlage zu verschleiern gesucht.

Ich habe schon oben aufmerksam gemacht, dass Fleming, Sylv. IX, 3, 2 den Satz, alles unterliege der Liebe, durch eine Anzahl von Beispielen erhärtet; hiezu gab ihm Ovid die Anregung.

[1]) Auf diesen Schluss ist wohl Fleming PW III, 2, 197 f. zurückzuführen: „Die stärksten Kriegeshelden ‖ kan zwingen eine Frau“ (das Gedicht stammt wie das vorhergehende aus dem Jahre 1631). Dass statt des Tibull'schen Amor bei Fleming die Frau die Helden besiegt, ändert an der Sache fast nichts.

Fleming, Sylv. IX, 3, 2, 15 ff.:

„Sidera sideribus nictant; quod carus amanti
praestat amans, stellae lucida stella facit . . .“

V. 19 f.: „Scilicet omne, quod est, ad amorem accline videmus
et socias in se cuncta tenere faces . . .“

V. 27 ff.: „Turtur item suprema sui post fata mariti,
triste tuens, vitae non superesse cupit.
Quis docuit lepores et amantes agmina cervas
30 coganimo certis igne favere viris?
Quin pecus undivagis squamosum fluctibus errans
in mediis stimulos sensit amoris aquis.
Purpura purpuram amat. Socio muraenula gaudet
et similem, qua se trutta maritet, habet.
35 Omnia adunat amor. Frons frondem, guttula guttam
deperit et flammam flamma corusca capit.“

Ovid, Ars amat. II, 465 ff.:

„Quae modo pugnarunt, iungunt sua rostra columbae,
quarum blanditias verbaque murmur habet . . .“

V. 481 ff.: „Ales habet, quod amet. Cum quo sua gaudia iungat
invenit in media femina piscis aqua.
Cerva parem sequitur. Serpens serpente tenetur:
haeret adulterio cum cane nexa canis.
Laeta salitur ovis. Tauro quoque laeta iuvenca est:
sustinet immundum sima capella marem.
In furias agitantur equae, spatioque remota
per loca dividuos amne secuntur equos . . .“

V. 615: „In medio passimque coit pecus.“

Von Ovid hat Fleming die Taube, das Symbol der Liebe (V. 27), die Hinde (29) und den Fisch (31) herübergenommen. — Fleming V. 32: „in mediis aquis“ = Ovid V. 482: „in media aqua.“ Für das Zusammenrücken der gleichen Wörter als Subject und Object (V. 33 „Purpura purpuram“, V. 35 „Frons frondem“, „guttula guttam“ und V. 36 „flammam flamma“) war Ovids V. 483 „serpens serpente“ wohl maßgebend, obwohl ja die Figur geläufig ist. — Fleming V. 33: „gaudet“ = Ovid V. 481: „gaudia“. Mit Fl. V. 34: „similem, qua se trutta maritet, habet“, vergleiche den syntaktisch ähnlichen Vers Ovids V. 481: „ales habet, quod amet.“ — Nicht alle von Ovid erwähnten Thiere hat Fleming herübergenommen; dagegen bringt er eine ziemlich große Anzahl neuer Beispiele von Liebe zwischen Thieren und erweitert außerdem das gegebene Motiv, indem er V. 15—24 auch auf Exempel innerhalb der unbelebten Natur (Gestirn und Pflanzen) hinweist.

Den Hauptgedanken dieses Gedichtes hat also Fleming

(wie wir oben gesehen haben) Vergil entnommen; in der Detailbehandlung lehnt er sich an Ovid an. Und wieder ist dieser das Muster für ein aus dem gleichen Jahre 1631 stammendes deutsches Gedicht:

PW III, 2, 110 ff.: „Ist Liebe nur ein Feur? Wie, dass in Flüssen wandern
die Fische Paar und Paar und treiben, was der Mut
und Lust zu mehren sich im Wasser raten tut?"

V. 143 f.: „In Summa, was in sich Luft, See und Erde hält,
das heisst uns lieben itzt und mitte sein gesellt."

V. 149 ff.: „. . . Die stummen Wasserschaaren,
die reissen durch den Strand und tun sich freundlich paaren,
wie denn das Luftvolk auch, da manche Frau und Man
sich schnäbeln züchtiglich umb süsse Hochzeit an."

Das Beispiel von den Fischen und Vögeln ist Ovid entlehnt. Flemings V. 111 f.: „Die Fische treiben, was der Mut und Lust zu mehren sich im Wasser raten tut", geht zurück auf Ovids Worte: „cum quo sua gaudia iungat, invenit in media femina piscis aqua" V. 481 f.

Auch Flemings Od. IV, 10, 127 ff., 145 ff. und Od. III, 6, 25 ff., beide 1632 entstanden, haben Berührungspunkte mit derselben Ovidstelle; doch entfernt sich hier Fleming schon theilweise vom Hauptmotiv, der Liebe, er benützt die Beispiele allgemein zu einer Schilderung. So zerschlägt er gewissermaßen das Ovidische Motiv und verwertet die Theile einzeln. Und wir dürfen annehmen, dass diese Ovidische Stelle, da sie ihm in den Jahren 1631/32 viermal vorschwebt, damals für ihn einen besonderen Reiz besaß.

Die unbelebte Natur zeigt Ovid hier nicht unter dem Einfluss der Liebe. Fleming hat auch sie berücksichtigt Sylv. IX, 3, 2 und an anderen Stellen.

PW III, 2, 143 ff.: „. . . was in sich Luft, See und Erde hält,
das heisst uns lieben itzt und mitte sein gesellt.
Seht, wie der Eppich kan die grünen Arme schlingen
ringsumb den Rüstbaum her und ihn zu Liebe zwingen!
Seht, was die Wicke tut, das buhlerische Kraut,
wie sie ihr brünstiglich dem Stengel anvertraut
und hängt sich fest an ihn."

Od. II, 6, 37 ff.: „Die bulerische Wicke prangt,
wenn sie hat einen Halm erlangt,
den sie darf brünstiglich umschlingen.
Ingleichen seht den Rüstenbaum,
wie dass der liebend' Eppich kaum
von seinem Freunde sich lässt dringen!"

Sylv. IX, 3, 2, 21 f.: „Cernis, amatrices ederae redamentur ut ulmo,
ut tenerae fago vinca procetur amans.“

Auch römische Dichter halten wie Fleming den Menschen das Anschmiegende des Epheus als Beispiel vor Augen, nur thun es die von mir betrachteten weniger ausführlich. Epd. 15, 5 f. sagt Horaz von seiner Geliebten: „artius atque hedera procera adstringitur ilex || lentis adhaerens brachiis.“ (An Stelle der Horaz'schen Eiche tritt bei Fleming der Rüstenbaum.) Vgl. Horaz, c. I., 36, 19 ff.: „nec Damalis novo || divelletur adultero, || lascivis hederis ambitiosior.“ Catull 61, 34 f.: „ut tenax edera huc et huc || arborem implicat errans“ und 61, 102 f.: „lenta qui velut adsitas || vitis implicat arbores.“ —

Wie für das Lob der Allherrschaft Amors, so hat Fleming auch für die Darstellung der Liebe der Menschen römische Muster auf sich wirken lassen.

An Catulls c. 5 lehnen sich zwei Fleming'sche Gedichte an: Sylv. VIII, Suav. I und Suav. II (aus dem Jahre 1631). Ich stelle Suav. II voran, weil diesem der erste Theil des Catull'schen Gedichtes entspricht, während Suav. I den Schluss desselben Gedichtes zum Vorbilde hat:

Suav. II:

„Dimicemus, o Rubella, dimicemus osculis
atque rem linguis gerentes combinemus halitus
morsicationibusque vinulis venustulis
labra nostra vellicemus et premamus invicem,
5 quale turtur os maritae mormolyssans circumit.
Dimicemus, dimicemus basiationibus,
nec pili, quid hic, quid iste, quid vel ille garriat,
aestimemus, bessis omnes aestimemus unius.
Dimicemus, o Rubella, dimicemus osculis!“

Suav. I:

„Suavia, nectareis mulcentia sensa susurris,
fige mihi labiis millia dena tuis,

Catull c. 5:

V. 1: „Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omnes unius aestimemus assis.“
V. 4—6: „Soles occidere et redire possunt:
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.“
V. 7: „Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum,
deinde usque altera mille, deinde centum.
10 Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.“

Basia mellitis dulcantia corda salivis
tot tibi, quot mihi das, pluria bisque dabo.
5 Atque alternantes bellis longo agmine bella
suavia basiolis, basia suaviolis,
confudisse juvat numerum. Sic lusibus istis
deficient cunctis millia myrjadibus."

An Stelle der Lesbia, der Geliebten Catulls, setzt Fleming seine auch sonst oft besungene Rubella. „Vivamus" lässt Fleming fallen, das „amemus" schränkt er auf das Küssen ein; und in dieser freien Gestalt finden wir Catulls V. 1* bei Fleming in V. 1, 6, 9.[1]) — V. 2—5 gibt Fleming, von Catull ganz unabhängig, an, wie er von seiner Rubella geküsst sein will. — V. 7 gibt den Sinn des 2. Catullverses wieder. Während bei Catull speciell die „senes" als die „brummenden" bezeichnet werden, verallgemeinert Fleming und hebt in seiner Wiedergabe jeden Altersunterschied auf. — Catulls V. 3 „omnes unius aestimemus assis" wird vom deutschen Dichter zuerst negativ („nec pili aestimemus") und dann in sehr engem Anschluss an Catulls Wortlaut positiv ausgedrückt. Die lateinische Redeweise „aliquem unius assis aestimare" steigert er nach der negativen Seite, indem für „assis" „bessis" (=$^2/_3$ des as) setzt.[2]) — Bei Catull bezieht sich „omnes" in V. 3 auf „rumores"; bei Fleming dagegen auf das in V. 7 liegende Subject „homines". — Catulls V. 4—6 lässt Fleming hier ganz fallen, verwertet sie aber, wie ich zeigen werde, in einem anderen Gedichte.

Der Rest des Catull'schen Gedichtes (von V. 7 an) bildet die Grundlage zu Suav. I. Der deutsche Dichter nimmt nur den Hauptgedanken herüber, in der Ausführung ist er selbständig. — Catulls „basia dare" finden wir bei Fleming in V. 3 und 4 („basia— das—dabo"); zu Beginn des Gedichtes aber, in V. 1 u. 2 ersetzt er es mit Synonymen: „suavia fige mihi". Catulls unendliche Zahl der Küsse (V. 7—10) fasst er in „dena millia" zusammen.

---

[1]) Viel deutlicher ist Fleming in Sylv. VIII, Suav. 27, V. 22: „Vivamus, mea vita!" von Catulls V. 1 abhängig.

[2]) Dabei scheint er aber außeracht gelassen zu haben, dass in dieser Phrase der as nicht mehr 12 „unciae" hat, sondern dass er das Kleinste, Unbedeutendste und also auch nicht weiter Zerlegbare bedeutet.

— Flemings V. 5 entspricht ungefähr Catulls V. 10, und zwar: „atque“ — „dein“; „alternantes“ — „fecerimus“; „longo agmine“ — „milia multa“; das Bild vom Krieg ist von Fleming erst hineingebracht.[1] „Conturbabimus illa“ (scil. basia) gibt Fleming mit „confudisse juvat numerum“ (scil. basiorum) wieder.

Fleming nimmt also aus einem Catull'schen Gedicht zwei Motive herüber (1. wir wollen einander lieben und die Leute schwatzen lassen; 2. wir wollen einander so viele Küsse geben, dass man sie gar nicht zählen kann) und gestaltet daraus zwei neue Gedichte.

Obwohl die Abhängigkeit vom römischen Dichter ziemlich deutlich ist, so kann hier doch nur von einer Anlehnung geredet werden, denn einerseits verwertet Fleming nicht das ganze Catull'sche Gedicht, anderseits aber bringt er auch neue, selbständige Motive hinzu, welche im ersten der angeführten Gedichte sogar stärker hervortreten als die entlehnten (vgl. das Kampfbild). Die Redeweise, der Stil beider Gedichte ist zuweilen ganz Catullisch; einzelne Verse könnte man ohne jede Änderung in Catulls Gedichte herübernehmen, obwohl in ihnen eine directe Entlehnung oder auch nur Anlehnung nicht nachweisbar ist. Wenn man auch zugeben muss, dass Catull durch eine individuelle und charakteristische Schreibweise sich auszeichnet, infolge dessen auch leichter nachzuahmen ist, so beweist doch die Fähigkeit, seinen Stil so geschickt zu copieren, eine besondere Vertrautheit des 22jährigen Fleming mit Catull, und allgemeiner, eine bedeutende Kunstfertigkeit im lateinischen Ausdruck.

Verwandt mit dem oben S. 58 behandelten Gedanken: nütze die Zeit zum Genuss! ist die Ausführung: liebe solange du jung bist und es dir gestattet ist, denn die Schönheit schwindet hin und es kommt das traurige Alter. So ungefähr lautet der gemeinsame Inhalt der Stellen, die im folgenden betrachtet werden. Fleming lehnt sich bei seinem Vortrage an verschiedene Römer an.

Fleming, Od. III, 5, 46 ff.:	Horaz, c. I, 9, 15 ff.:
„Eilt zur Lust, lauft zu den Tänzen, weil ihr noch seid in den Lenzen, euren und des Jahres Zeit.“	„... Nec dulcis amores ‖ sperne puer neque tu choreas, ‖ donec virenti canities abest ‖ morosa.“

[1]) Vielleicht um mit bellum und bellus zu spielen, wie er mit suavium und suavis zu spielen scheint. „Suaviolum“ V. 6 kommt im Lateinischen nur einmal vor: Catull 99, 14.

Horazens „amores“ übersetzt Fleming mit „Lust“ scil. Liebeslust; „choreae“ mit „Tänze“. An Stelle des negativen „nec sperne“ setzt Fleming das positive und viel stärkere „eilt“ und „lauft“. Flemings temporales „weil“ entspricht genau dem Hor. „donec“. Horazens negativen Schluss: so lange du noch nicht alt bist wendet Fleming wieder positiv, spricht aber den Gedanken nicht einfach aus, sondern bildlich, indem er die Jugend mit dem Lenze vergleicht. Das Bild wurde wohl durch Horazens „virenti“ veranlasst. Auch Fleming, Sylv. VIII, Dedicatio, V. 5 f.:

„Si placet et juvenes tibi non spernuntur amores,
huc ades ad facilis pegnia prompta lyrae“

lehnt sich an die angeführte Horazstelle an. Das Ausschlaggebende ist, dass Horaz' Verbindung „amores spernere“ hier genau wiederkehrt. Durch Hor. „puer“ mag Flemings Adject. „juvenis“ veranlasst worden sein; Flemings „lyra“ vielleicht durch Hor. „choreae“. Das letztgenannte Gedicht stammt aus dem November 1631, das vorher citierte deutsche aus dem Mai 1632; also auch hier geht das lateinische dem deutschen voraus. Es hat aber nur einen Ausdruck genauer übernommen, sonst weist das deutsche größere Übereinstimmungen mit dem Original auf; das kann bei dem geringen Zeitabstande zwischen beiden Gedichten (6 Monaten) nicht wundernehmen.

Fleming, Epgr. IX, 12, 5 ff.:

„Hei! quod in hoc nihil est longaevum tempore pulcrum!
Quam ruit in vitium nobile quodque suum!
Carpe, puella, prius quam se necet ipse, nitorem.
Dum memor es, vitam sic properare tuam.“

Ovid, Ars amat. III, 79 f.:

„Nostra sine auxilio fugiunt bona. Carpite [puellae] florem,
qui, nisi carptus erit, turpiter ipse cadet.“

Horaz, S. II, 6, 96 f.:

„dum licet, in rebus iucundis vive beatus,
vive memor, quam sis aevi brevis.“

Ovids „carpite florem“ finden wir in Flemings „carpe nitorem“ (= Schönheit) wieder; Flemings „necare“ entspricht dem Hor. „cadere“. Auch das beiden Gedichten gemeinsame „ipse“ verdient besonders hervorgehoben zu werden. Für V. 8 hat Fleming Horaz dazugenommen.

Auf die Ovidstelle geht auch folgendes Fleming'sche Gedicht zurück: Sylv. VIII, Suav. 5, 5 f. ruft der Dichter einem Mädchen zu:

„Mox rosa marcescet, raro est Aurora bihoris.
Utere, donec habes: sic tua forma perit.“

Ovid vergleicht die Schönheit der Mädchen mit einer Blume, Fleming speciell mit der Rose und beide weisen auf die Vergänglichkeit dieser Blumen, bezw. der Schönheit hin. Und wieder nimmt Fleming für die Fortsetzung einen zweiten Dichter zuhilfe. Sein V. 6 „utere, donec habes“ lehnt sich an Tibull I, 5, 75 f. an: utere quaeso, dum licet“.

Fleming, Od. V, 19, 61 f. erinnert zum Theil an die oben erwähnte Ovidstelle, mehr aber an Ars amat. III, 576:

„Brauche deiner Schönheit Frucht! Sie und du sein aus (!) der Flucht.“	„Quae fugiunt celeri carpite poma manu.“

Dass die Verse wirklich auf Ovid zurückgehen, beweist schon das Zusammentreffen des so ungewöhnlichen Ausdruckes „der Schönheit Frucht“ mit „poma“. Es kommt dazu die Gleichheit des Gedankens und der Hinweis auf die Vergänglichkeit („sein aus der Flucht“ — „fugiunt“).

Auch Son. IV, 32, 9; Epgr. IX, 24, 3 f.; Sylv. VIII, Suav. 27, 17 ff.; PW IV, 50, 55 f.; Od. V, 13, 1 ff. spricht Fleming von dem raschen Verfall der Schönheit und Jugend und fordert darum zur rechtzeitigen Liebe auf. Für keines dieser Gedichte sind directe Vorbilder oder Parallelstellen nachweisbar; inhaltlich lassen sie sich außer mit den oben angeführten Belegen noch mit Tibull I, 4, 36; I, 1, 69 ff. und I, 8, 47 f. vergleichen.

Dagegen hat Fleming bei einem andern Wort über Liebe sich wieder enge an seine Vorbilder angeschlossen. Fl. PW II, 4, 27 aus dem Jahre 1630, und PW III, 2, 174 ff. aus dem folgenden Jahre ist eine Übersetzung von Ovid, Ars amat. II, 229:

„Die Liebe hasst Verzug.“ — „. . . Wär' einer noch so träge, durch Lieben wird er frisch und krieget einen Mut. Cupido ist fürwahr der Faulheit gar nicht gut.“	„Amor odit inertes.“

Das ältere Gedicht übersetzt genauer als das jüngere. Abstracte Substantiva („Verzug, Faulheit“) an Stelle des Ovid'schen concreten substantivisch gebrauchten Adjectivs „inertes“ zu wählen, wurde Fleming möglicherweise durch eine freilich inhaltlich widersprechende Wendung Ovids, Ars amat. III, 752 veranlasst: „Veneris maxima lena mora est.“ — Stachelt Fleming so den Trägen auf, so warnt er auch wieder den Liebhaber: Od. V, 17, 59 f.: „Schau zu, der du zu kühne liebest, || dass du dich

freuend nicht betrübest", ähnlich wie Vergil Ecl. 3, 109 f. bittere Erfahrungen zur süßen Liebe verheißt. Und der spröden Schönen, die seiner Liebesbetheuerungen spottet, prophezeit er Od. V, 38, 25 ff. der Göttin Rache, ungefähr so wie Tibull I, 2, 89 ff. einem Freunde, der seinen Liebeskummer verhöhnt, die Fesseln der Venus in Aussicht stellt.

Eheliche Liebe hat Fleming nicht besungen. Aus Erfahrung kannte er das Eheleben nicht, der Tod ereilte ihn als Bräutigam; und auch seine Lehrer, die Römer, haben es nicht zum Stoffe ihrer Gedichte genommen. Doch scheint er einmal in einem „Epithalamium" (Epgr. III, 28, 4) einen römischen Hochzeitsbrauch zu verwerten: bei der Heimführung der Braut streut der Bräutigam Walnüsse (= nuces) aus, zum Zeichen, dass er nun „von den Spielen der Kindheit Abschied nimmt".[1]) Oder war das auch ein Brauch seiner Zeit?

Es wurden in diesem Capitel 18 wichtigere Stellen aus römischen Dichtern herangezogen. Davon entfallen auf Horaz 6, auf Ovid zwar nur 5, aber fast jede von diesen Stellen hat das Vorbild für mehrere Fleming'sche abgegeben. Ähnlich verhält es sich mit Vergil, aus dessen Gedichten nur 2 Stellen vorbildlich scheinen, deren eine aber Fleming öfter benutzt hat. Tibull bot 3, Catull 2 wichtigere Parallelstellen. Die Zahl der unbedeutenderen Belege beträgt 16: aus Horaz 7, Ovid 4, Tibull 3, Catull 2. Neben Horaz und Ovid treten also in diesem Capitel auch Tibull und Catull ziemlich stark hervor; der Grund hiefür ist in dem Inhalte des Capitels zu suchen.

Die Entlehnungen sind größtentheils formal. Mythologische Vorstellungen, eine eigenartige Einkleidung einer Beobachtung, die an sich jedem nahe lag, und äußerlichen Aufputz eignete sich Fleming von den Römern an; manchmal so äußerlich, dass der Platz für das Entlehnte sonderbar, ja unpassend gewählt war, manchmal so befangen, dass er eine freiere Nachbildung unfrei zu Ende führte ohne zu beachten, dass die Umgestaltung der ersten Glieder auch die des dritten bedingt. Wiederholt hat ihm eine lateinische Wendung so gut gefallen, dass er sie mehrmals benützt. Umgekehrt hat er in einem Gedicht auch mehrere lateinische Muster zusammengearbeitet, und wiederum aus einem

[1]) Vgl. Marquardt und Mommsen a. a. O. VII, 52 f.

Gedichte mehrere eigene entwickelt. Das zeigt einen höheren Grad von Selbständigkeit. Auch trifft manche Flemingische Äußerung nur so allgemein mit römischen Sätzen überein, dass ein nothwendiger Zusammenhang nicht behauptet werden kann. Und endlich soll nochmals betont werden, dass viele Liebeslieder Flemings überhaupt keinerlei Berührung mit der Antike erkennen lassen.

Freundschaft.[1])

Nur wenige die Freundschaft betreffende Stellen sind aus der antiken Dichtung entlehnt, und auch diese wenigen werden wir als nicht besonders bezeichnende Äußerungen erkennen.

Sylv. II, 3, 203 ff. lehnt sich Fleming an Horaz, Epd. 1, 11 ff. an:

Fleming spricht zu seinem Freunde Gloger:	Horaz zu Maecenas:
„Per mare, per terras, per inhospita tesqua, per Indos, horribilesque Alpes Sarmaticamque nivem, quoque suas potuit victor posuisse columnas, te sequar."	„Feremus, et te vel per Alpium iuga inhospitalem et Caucasum, vel occidentis usque ad ultimum sinum forti sequemur pectore."

Fleming: „te sequar per . . ." = Horaz: „te sequemur per . . ." (plur. majestaticus); beidemale Futurum. — Fl.: „Alpes" = Hor. „Alpium iuga". Horazens zweites Gebirge „Caucasus" lässt Fl. fallen, aber durch dessen Attribut „inhospitalis" kommt ihm eine andere Stelle aus Horaz in den Sinn: Epist. I, 14, 19: „inhospita tesqua", die er ohne Änderung übernimmt. Hierauf hat bereits Lappenberg hingewiesen; ebenso darauf, dass „Sarmaticam nivem" wahrscheinlich durch Statius, Sylv. V, 1, 128: „Sarmaticae hiemes" veranlasst wurde.[2])

Die oben erwähnte Stelle Horaz, Epd. 1, 11 ff. hat auch auf Fleming, Sylv. II, 6, 25 ff., nachgewirkt:

[1]) Zu diesem Capitel ist zu vergleichen Naumann a. a. o. S. 24 ff.

[2]) Da Sylv. II, 3, 203 ff. von Hor. Epd. 1, 11 ff. abhängt, wird man auch V. 191 f. desselben Fleming'schen Gedichtes auf die gleiche Epode V. 5 f. zurückführen dürfen:

„Te sortes stant stante meae, te praesule fido tendunt Thespiades ad graviora meae."	„Quid nos (= Horaz)? quibus te vita si superstite iucunda, si contra gravis?"

Ähnlichkeit hiemit hat auch Fl. Sylv. II, 14, 51 f.

„Sive per ambustas aestu seu frigore terras,
sive procellosi per freta rauca maris,
te (= Olearius) sequar."

Zu Flemings Entschluss, den Freund in die heißesten und kältesten Gegenden zu begleiten, vgl. Horaz, c. I, 22, 17 ff.; wichtiger aber ist Tibull, Paneg. Mess. V. 193 ff., weil sich hier auch für die Fortsetzung einige Ähnlichkeiten finden; Tibull spricht zu seinem Gönner Messala:

„Pro te vel rabidas ausim maris ire per undas,
adversis hiberna licet tumeant freta ventis,
pro te vel densis solus subsistere turmis
vel parvum Aetnaeae corpus committere flammae".

Fleming: „per freta rauca maris" = Tibull: „per undas rabidas maris". „Fretum" nimmt Fleming aus Tibulls V. 194 voraus, und „rauca" kann beim Bestreben, etwas anders zu sagen als das Vorbild, sehr leicht sich eingefunden haben; der Bedeutungsunterschied ist ja gering.

Eine Art Verschmelzung beider Fleming'schen Nachbildungen von Horaz, Epd. 1, 11 ff. lässt sich in PW IV, 50, 61 ff. erkennen (an Olearius):

„Versichre dich an mir! Und wolltestu gleich ziehen
nach beiden Indien, in Nord und Osten fliehen
durch Stürme, Hitz' und Frost, durch rauhes Land und Meer,
ich ziehe mit dir hin und komme mit dir her."

Rauhes Land und Meer ist den drei Stellen gemein, Indien der ersten und letzten, Hitze und Frost der zweiten und dritten. So weisen auch diese Verse der PW auf Horaz' Epode 1 zurück.

V. 69 ff. desselben Gedichtes stellen sich Reminiscenzen an Horaz c. II, 17, 5 ff. ein:

„Wird denn der Himmel uns so wol inkünftig wollen,
dass wir nach aller Not von Glücke sagen sollen,
so soll kein edler Tag ohn' dein Gedächtnüss sein.
Mit deinem Tode soll mein Leben gehen ein.
Freund, dieses lege bei und lass es mit dir sterben!"

„A te meae si partem animae rapit
maturior vis, quid moror altera,
nec carus aeque nec superstes
integer? Ille dies utramque
ducet ruinam. Non ego perfidum
dixi sacramentum: ibimus ibimus
utcumque praecedes, supremum
carpere iter comites parati."[1]
V. 21 f.: „Utrumque nostrum incredibili modo
consentit astrum."

[1]) Damit berührt sich auch Fleming, Od. IV, 10, 169 ff.

V. 76 ff.: „. . . Lass alles, wo es ist,
sei herzig, wie du bist, und lass dich
des vergnügen,
dass unser' Geister sich so wol zusammenfügen!"
V. 83: „Du bist mir ähnlich ganz."

Über die Veranlassung zum Freundschaftsbunde spricht Fleming wiederholt mit den Worten und Rhythmen von Horaz, Sat. II, 5, 33: „Tibi me virtus tua fecit amicum." Fleming:

Sylv. VII, 6, 12: „scilicet virtus amicum te mihi fecit tua."
Epgr. VI, 30, 1: „Fraus tua, non tua res tibi me tam fecit amicum."
Epgr. III, 9, 1 f.: „Me tibi dilectum fecit divina poesis, ‖ te mihi dilectum fecit Apollo pater."
Epgr. III, 14, 1: „Te mihi dilectum vox fecit amica Glogeri."
PW IV, 50, 90 f.: „Mich hat zu dir (=Olearius) getragen ‖ die stille Neigung selbst, die die Gemüter lenkt."

Das letzte Gedicht steht wieder, wie so oft die deutschen Flemings, dem römischen Vorbilde am fernsten. In den lateinischen hat er nur mit den Worten „amicus" und „dilectus" gewechselt und den Grund zum Bunde je nach der Adresse verschieden angegeben.

Fast sämmtliche Belegstellen sind Horaz entnommen: 7; die 2 übrigen gab Tibull und Statius. Die Anlehnungen, die ich nachweisen kann, sind nicht zahlreich und greifen nicht tief in das Wesen der betreffenden Gedichte ein. Das wird besonders klar, wenn man die übrigen die Freundschaft betreffenden Gedichte Flemings in Betracht zieht, in erster Linie die an Gloger gerichteten Carmina. Hier waren des Dichters Empfindungen zu wahr und zu tief, zu persönlich, als dass sie von fremden Gefühlen hätten gelenkt oder gar erdrückt werden können. Hier wirft Fleming die Fesseln der Antike ab, und aus dem Innersten seines Herzens spricht lediglich die ihn voll beseelende Empfindung.

Vaterland.[1])

Ich schließe hier ein paar Stellen über Vaterlandsliebe an, weil an zweien derselben auch die Freundesliebe mit berührt ist.

Fleming, Od. II, 1, 22 ff. erinnert zum Theil an Horaz, c. IV, 9, 51 f.:

---

[1]) Vgl. S. 20 ff. der wiederholt citierten Dissertation Naumanns.

(Du) „der du deiner Liebe Spur vor das traute Vaterland machtest durch die Faust bekant? Ja, du namest dir auch für, vor die Deinen gar zu sterben...“	„Non ille pro caris amicis aut patria timidus perire.“

Fleming, Od. IV, 21, 74 ff. vergleiche man außer mit der eben erwähnten Stelle auch noch mit Horaz, c. III, 19, 1 ff.:

„Ihr (=die Holsteinischen Gesandten) seid unbesorgt, das Leben in fast nahen Tod zu geben für das heilge Christenreich.“	„Quantum distet ab Inacho Codrus pro patria non timidus mori narras...“

Dass an Stelle des Vaterlandes das Christenreich gesetzt wurde, ändert an der Sache wenig. Besonders ist zu beachten: „Ihr seid unbesorgt“ = „non timidus“.

Einen knapp gefassten Martial'schen Gedanken hat Fleming so breit ausgesponnen, dass er ganz wie sein eigen erscheint:

Fleming, PW, IV, 54, 205 ff.:	Martial, Epgr. I, 8, 5 f.:
„... Nicht der nur, der sein Leben für seine Freunde stürzt, ist rühmlich zu erheben. Wer tot ist, nützt nicht mehr. Auch der, der ist ein Man, der Vaterland und sich zugleich erhalten kan, der Taten tut durch Rat. Indes, dass jener kämpfet mit ritterlicher Faust, so wachet er und dämpfet den Feind mit weiter Kraft, macht erst den Landsman frei, weiss nachmals, wie sein Stand inkünftig sichrer sei.“	„Nolo virum facili redimit qui sanguine famam, hunc volo, laudari qui sine morte potest.“

Beide Anlehnungen an Horaz, und die eine entfernte an Martial sind formaler Natur. Wo ein vaterländisches Gedicht etwas Wesentliches oder individuell Empfundenes enthält, dort ist Fleming selbständig; man vergleiche beispielsweise Son. III, 31.

Vergänglichkeit.

Das Festhalten an Freund und Vaterland nimmt umsomehr für Fleming ein, als er wiederholt über die Unbeständigkeit alles Irdischen klagt. Ovid sagte ihm Trist. V, 8, 18 vor: Fortuna „tantum constans in levitate sua.“ Er nimmt dies in

Od. V, 11, 39 f. so auf, dass er statt Fortuna sich selbst als Subject einsetzt: „Ich bin verändert für und für || und standhaft nur in stetem Wandel.“[1]) Etwas freier hat er die Ovidische Stelle 1631 PW IV, 5, 12 gestaltet: „Hier (= auf Erden) ist beständig nichts als Unbeständigkeit“ und wieder fünf Jahre später Od. V, 32, 131: „Hat nichts als Unbestand Bestand“. Man sieht, wie er das Oxymoron dem Geschmacke des 17. Jahrh. gemäß immer genauer ausbildet und den Contrast zwischen dem Inhalte des Adjectivs und Substantivs zunächst dadurch sinnfälliger macht, dass er für beide dasselbe Stammwort wählt, und endlich noch schärfer zuspitzt, indem er zwei Substantive des gleichen Stammes zusammen ordnet. So entfernt er sich zwar von Ovid, bleibt aber doch der Antike treu, die ja jene Figur auch liebt.

Auf die gleichen Worte Ovids geht auch zurück Fleming Od. II, 11, 36: „wir . . . sind steif in stetem Wanken.“ Vgl. Son. IV, 58, 12 f.

Vergänglichkeit der Zeit. Das ununterbrochen dahinfließende Wasser ist ein beliebtes Bild für die rasch vergehende und nie wieder zurückkehrende Zeit. So spricht Fleming Sylv. V, 4, 4 von einem „grande flumen annorum“; PW II, 4, 31 lesen wir: „Flut der Zeiten“; PW IV, 49, 17 f.: „Indessen scheusst die Flut der schnellen Stunden || stets nach und nach“; Sylv. III, 7, 33 ff.: „Gnavus optantum comes otiorum || fluxiles lento pede sistis horas, || temporis custos, inhibes volantem || sedulus annum.“ Eine genau entsprechende Parallelstelle aus der römischen Dichtung vermag ich nicht nachzuweisen. Für die Bewegung der Zeit kommt — nach Forcellini und Klotz — niemals das Subst. „flumen“ sondern nur das Verbum „fluere“ vor, u. zw. Horaz E. I, 1, 23: „fluunt tempora“. Dies bildete Fleming weiter.

Nähere Anlehnung hat Sylv. II, 22, 13 f. inhaltlich und formal an Ovid, Ars amat. III, 59 ff.:

„(Tempus) . . . quod non revocabile fluxum praeterit, effusum labilis instar aquae.“	„Venturae memores iam nunc estote senectae: sic nullum vobis tempus abibit iners. Dum licet, et veros etiam nunc editis annos,

[1]) Die folgenden Verse 41 f. mögen von den vorhergehenden Versen 15 ff. des Ovid in der syntaktischen Fügung „modo . . . modo“ = „bald . . . bald“ beherrscht sein.

ludite. Eunt anni more fluentis aquae,
nec quae praeteriit, iterum revocabitur unda,
nec quae praeteriit, hora redire potest.“

Ovid „tempus“ = Fleming „tempus“. Ovids „more“ ersetzt Fleming mit dem gleichbedeutenden „instar“; „fluentis aquae“ mit „labilis aquae“, u. zw. deshalb, weil er bereits in V. 13 Ovids „fluentis“ in „fluxum“ verwertet hat. Ovid „praeteriit“ = Fleming „praeterit“. Ovid „revocabitur“ = Fleming „revocabile“. Den Relativsatz „quod non revocabile fluxum praeterit“ hat Fleming nicht ohne Geschick aus den zwei letzten Ovid'schen Sätzen gebildet, indem er das ausgeführte Gleichnis Ovids kürzt.

Mit dem Schluss der Ovidstelle lässt sich vergleichen Fl. PW III, 6, 430: „Sie kehrt nicht umb, die Zeit“.

Zu Flemings „Flucht der Zeit“ (Son. IV, 32, 9; Od. V, 18, 62. 19, 46) und „der Jahre Flucht“ (PW II, 9, 2; IV, 54, 280) vergleiche man Horaz c. III, 30, 5: „fuga temporum“ und Columella 11, 1, 29: „fuga temporis“. — Zu Flemings „fugaces horae“ (Sylv. III, 9, 31 f.) vgl. z. B. Horaz, c. II, 14, 1 f: „fugaces anni“; Hor. c. III, 29, 48: „fugiens hora“. „Mobilia tempora“ in Sylv. III, 8, 32 wird Fleming Horazens Epist. II, 2, 172: „mobilis hora“ nachgebildet haben.

Fl. Man. Glog. IV, 29, 5: „Hebdomas hebdomadem premit, opprimit annus et annum“ ist wohl nach Horaz, c. II, 18, 15: „Truditur dies die“ gebildet. Flemings „premit“, „opprimit“ ist synonym mit Horazens „truditur“. Die Verwendung desselben Wortes als Subject und als Object („hebdomas hebdomadem“; „annus annum“) wurde durch Horaz veranlasst. Man vergleiche:

Fleming, Sylv. IX, 3, 2, 18:	Horaz, Epd. 17, 25:
„Noctem sequitur rursus amica dies.“	„Urguet diem nox et dies noctem.“
Fl., Od. V, 19, 5 ff.:	**Hor., c. IV, 7, 9 ff.:**
„Hitze, Kälte, Tag und Nacht sind auf Wechsel stets bedacht; Früling, Sommer, Herbst und Winter stossen stets einander hinter.“	„Frigora mitescunt zephyris, ver proterit aestas, interitura simul pomifer autumnus fruges effuderit, et mox bruma recurrit iners.“

Flemings Wechsel zwischen Kälte und Hitze geht auf Horazens „frigora" und „zephyri" zurück. Dabei besteht aber folgender Unterschied: der Römer sagt in seinem Frühlingsliede, die Kälte werde durch Zephyre gemildert (scil. im Frühjahre); Fleming dagegen stellt viel schroffer der winterlichen Kälte die Sommerhitze entgegen; damit bekommt er einen stärkeren Contrast, wie ihn seine Zeitgenossen wünschten; und er darf hier ihrem Geschmacke nachgeben, weil er nicht den Lenz besingt. Kahler als Horaz, der wenigstens zwei der Jahreszeiten charakterisiert, hat Fleming es bei einer Aufzählung bewenden lassen.[1]) Horaz beschränkt sich auf den Temperaturwechsel und die Jahreszeiten, Fleming schiebt dazwischen den nicht in diesen Zusammenhang passenden Wechsel zwischen Tag und Nacht ein, wohl nach der auch sonst von ihm benützten Stelle Horaz, Epd. 17, 25 (sieh oben) und legt also mehr Gewicht auf Beispiele für den Wechsel überhaupt als auf innere Zusammengehörigkeit der Beispiele.

Horaz geht in dem erwähnten c. IV, 7, 9 ff. von der Veränderlichkeit der Natur zu der des Menschen über; ebenso verbindet Fleming PW IV, 5, 7 f.

Noch an anderen Beispielen wird die Vergänglichkeit exemplificiert:

Fl. PW IV, 54, 107 f.: „Gold reizt den Dieb und Feind, Stahl rostet und wird alt,
Stein frisst das Wetter aus, Holz brennt und faulet bald."

Für einige der angeführten Beispiele von Unbeständigkeit finden wir bereits bei römischen Dichtern Parallelstellen.

Auf die Vergänglichkeit des Eisens und der Steine hat Ovid, Ars amat. III, 91, hingewiesen: „Conteritur ferrum, silices tenuantur ab usu"; ebenso Ars amat. I, 473 ff.:

„Ferreus adsiduo consumitur anulus usu,
interit adsidua vomer aduncus humo.
Quid magis est saxo durum, quid mollius unda?
Dura tamen molli saxa cavantur aqua."

Flemings V. 108 ist von Tibull I, 4, 18 entlehnt:

„Stein frisst das Wetter aus." | „Longa dies molli saxa peredi aqua."

[1]) Dagegen nimmt er daraus die Charakteristik des Winters für den Herbst herüber in seiner Od. II, 7, 40 ff.:

„Nun der Sommer ist entwichen,
kömt der faule Herbst geschlichen,
sagt, es werde Winter sein." —

Dem Worte „aqua" entspricht Flemings „Wetter". Die Vermuthung, dass statt „Wetter" „Wasser" zu schreiben sei, liegt sehr nahe. Nach den Grundsätzen jedoch, die Fleming bei der Herübernahme fremder Phrasen befolgt, ist eine derartige Conjectur verboten. Wir sahen wiederholt, dass er niemals eine Stelle eines römischen Dichters ganz ohne jede Änderung übernommen hat; er zeigte sich stets bestrebt, irgend eine, wenn auch kleine oder formale Änderung vorzunehmen; und daher ist hier „Wetter" als eine absichtliche Abweichung vom Wortlaute des Originals aufzufassen.

Dieselbe Tibullstelle und dazu die angeführte, Ovid, Ars amat. I, 476, sowie Ex Ponto IV, 10, 5 „Gutta cavat lapidem" hat Fleming, Son. IV, 10, 9 f. verwertet:

> „Die Tropfen waschen aus den festen Marmelstein,
> das weiche Wasser zwingt das harte Helfenbein."

„Weiches Wasser" boten ihm beide Römer; die „Tropfen" Ovid. „Fester Marmelstein" und das Adjectiv „hart" erwuchs aus „dura saxa". Aber er übergeht eine genaue Übersetzung von „cavare" und „peredere", specialisiert außerdem „saxa" in „Marmelstein" und setzt „Helfenbein" hinzu. Und wieder übergeht er das „longa dies" des Tibull. Man sieht also, wie Fleming auf verschiedene Weise das Original nachahmt, um Dichter und nicht nur Übersetzer zu sein.

In diesem Zusammenhange möge auch PW III, 6, 202 ff. Aufnahme finden:

„Rost verzehrt den stillen Degen;	Ovid, Ex Ponto I, 1, 71: „Roditur ut scabra positum robigine ferrum."
stehnde Sümpfe werden faul,	Catull 64, 42: „Squalida desertis rubigo infertur aratris."
Lüft' auch, die sich nicht bewegen;	Ovid, Ex Ponto I, 5, 5 f.: „Cernis, ut ignavum corrumpant otia corpus, ‖ ut capiant vitium, ni moveantur aquae."
unberitten dient kein Gaul;	Ovid, Trist. V, 12, 25 f.: „Tempore qui longo steterit, male curret et inter ‖ carceribus missos ultimus ibit equus."
Müssiggang verderbt die Jugend; ungeübt verschält die Tugend."	Horaz, c. IV, 9, 29 f.: „Paullum sepultae distat inertiae ‖ celata virtus."

Auch hier sehen wir, wie Fleming für eine Stelle nicht auf Ein lateinisches Vorbild sich beschränkt, sondern verschiedene Stellen aus verschiedenen Autoren benützt.

Ovids allgemeines „ferrum" specialisiert Fleming, indem er „Degen" setzt, wie Catull ein besonderes Eisengeräthe nennt. — Fleming „Rost" = Ovid „robigo" = Catull „rubigo". — Fl. „verzehren" = Ovid „rodere" = Cat. „inferre". — Fl. „stiller Degen" = Ovid „positum ferrum" = Cat. „desertum aratrum". — Auch V. 203 specialisiert Fleming, wenn er an Stelle von Ovids „aqua" „Sümpfe" setzt. — Für V. 204 vermag ich kein lateinisches Vorbild nachzuweisen; er charakterisiert sich selbst als ein dem Reimband zuliebe eingeschaltetes Füllsel, weil er allein für sein Subject kein besonderes Prädicat hat. — V. 205 entspricht Ovid; doch redet dieser vom Rennpferd, Fleming diesmal allgemeiner. — V. 206 wird Ovids „corpus" des Reimes wegen auf die Jugend eingeschränkt. — Für V. 207 gibt Horaz nur eine ferne liegende Parallele, er ist also wohl frei erfunden.

Also vier, vielleicht sogar fünf verschiedene Stellen (davon drei aus Ovid) haben Stoff oder Ausdruck für fünf Zeilen abgegeben. Dass Fleming die Stellen nicht zu seinem Zwecke eigens zusammengesucht hat, ist klar. Eine so künstlich willkürliche Verflechtung würde kein Gedicht von der epigrammatischen Kürze und zutreffenden Schärfe geben, wie das Flemingische ist. Ein absichtliches Zusammenschweißen hätte zu Breite und Verflachung führen müssen. Man hat also hier ein vorzügliches Beispiel für Flemings lebendige Belesenheit vor sich; für ein angeschlagenes Thema fallen ihm eine Reihe von Belegstellen ein, die er freier und unfreier verwertet.

Während in den bisher betrachteten Gedichten mit der Vergänglichkeit eine pessimistische Lebensauffassung verbunden ist, kehrt Fleming in folgenden Gedichten das Urtheil um und sagt optimistisch: wenn nichts auf Erden ewig dauert, so muss auch mein Unglück und mein Schmerz einmal ein Ende nehmen, und es werden auch mir Tage des Glückes und der Freude erscheinen. Auch hiefür liehen ihm seine Alten Worte. Schon Lappenberg macht aufmerksam, dass Fleming, Sylv. II, 1, 20 von Horaz, c. II, 10, 15 ff. entlehnt ist:

„Non, male si nunc est, sic male semper erit."

„Informis hiemes reducit || Iuppiter, idem || submovet. Non si male nunc, et olim || sic erit."

Fl., Od. IV, 35, 35 f.: „Freude folgt auf Angst und Pein, wie auf Regen Sonnenschein", hat mit der angeführten Horazstelle insoweit Berührung, als beide Dichter für die Veränderung der menschlichen Lage einen Analogiefall aus dem Naturleben anführen.

Dasselbe Thema, aber ohne Anschluss an einen römischen Dichter, wird von Fleming öfter behandelt, so: Od. IV, 36, 71 f.; Od. V, 32, 129 ff.; Son. III, 57, 1 ff.

Von den in diesem Capitel herangezogenen einundzwanzig Belegstellen entfallen auf Horaz zehn, auf Ovid acht, auf Catull, Tibull und Columella je eine. Aber an Wichtigkeit des Einflusses bleibt diesmal Horaz hinter Ovid weit zurück.

Auch in diesem Abschnitte sind die Entlehnungen nahezu ausschließlich formaler Natur. Äußerlicher Aufputz wechselt mit ganz allgemein gehaltenen Betrachtungen über die Unbeständigkeit alles Irdischen ab; von einem seelischen Verhältnisse des Dichters zu dem Inhalte der Entlehnungen ist hier nichts zu spüren.

Glück, Schicksal, Gott.

Wie die lateinische Fortuna nicht nur die „positive Glücksgöttin", sondern auch das „indifferente Geschick" bezeichnet,[1]) so wird auch das deutsche Wort „Glück" sowohl für die günstige als auch für jede Fügung des Schicksales gebraucht; und in dieser weiteren Bedeutung begegnet es bei Fleming öfter; so z. B. Son. III, 26, 2: „weich keinem Glücke nicht"; PW II, 14, 36: „in allem Glücke gleich."

Fortuna als unstete Göttin auf einer rollenden Kugel oder einem Rade vorzustellen, ist der Antike und Fleming gemein.

Fleming, Sylv. IX, 8, 7, 2:	Tibull I, 5, 70:
„Stat revolubilibus sors fugitiva rotis"; Nach Flemings Übersetzung: „das glatte Glücke steht auf einem leichten Rad."	„Versatur celeri Fors levis orbe rotae."

Fleming hat im lateinischen Gedicht den Gedanken wie Tibull in einen Pentameter gebracht. An Stelle von Tibulls „Fors" setzt er „sors", vielleicht nach seinem Tibull-Texte („sors" cod.

[1]) Vgl. Preller, Röm. Mythol. II, 179.

Paris. 17903, vide Baehrens). Im deutschen Gedicht tritt hiefür „Glücke" ein. Tibulls „lĕvis" gibt Fleming mit dem synonymen „fugitivus" wieder; im deutschen Gedicht dagegen mit „glatt", als ob sein lateinisches Vorbild „lēvis" hätte, was aber aus metrischen Gründen unmöglich ist. „Lĕvis" = „leicht" verwendet er hier als Attribut zu „Rad". „Versatur" entspricht Flemings „stat" und „steht". Tibulls „orbis" wird in beiden Gedichten fallen gelassen, „rota" beibehalten, „celer" mit „revolubilis" und „leicht" ersetzt.[1])

Die gleiche Vorstellung kehrt wieder Fl. PW IV, 1, 70: „das leichte Glückesrad" und Man. Glog. IV, 29, 8: „volucri rota".

Fleming, Sylv. III, 8, 30 klingt an Ausonius, Epgr. 143 an:

„Sic humana suas sors agitat vices."

„Fortuna nunquam sistit in eodem statu. Semper movetur: variat et mutat vices."

„Fors omnia versat" sagt Vergil, Ecl. 9, 5. Inhaltlich dasselbe spricht Fleming PW IV, 20, 15 f. aus: „Das blinde Glücke scherzt, || verwechselt Gab' umb Raub." Dabei schwebte ihm vielleicht Horaz c. I, 34, 14 ff. vor: „Hinc apicem rapax || Fortuna cum stridore acuto || sustulit, hic posuisse gaudet."

Die Göttin des Glückes pflegt nur die Männer emporzuheben, die etwas wagen. Zwei Epigramme VI, 16 und X, 18 richtete Fleming an Heinrich von Bünau, dessen Wahlspruch „Audendum est" war. Den Wahlspruch nimmt er zum Titel seiner Epigramme. Er erinnert sich aber, dass die Worte bei Tibull I, 2, 16 stehen. Nun sagt Tibull im Verlaufe jenes Gedichtes: „Fortes adiuvat Venus"; diese Göttin konnte Fleming für seinen Adressaten nicht beibehalten. Ovid, Ars amatoria I, 608 kommt zu Hilfe mit dem Vers: „Audentem Forsque Venusque iuvat." So wählt er Fors, setzt Epgr. VI, 16, 1 Fortuna ein, und nimmt auch Ovids „audentem" in V. 2 und Epgr. X, 18, 4 herüber. Dagegen hält er sich VI, 16, 5 an Tibulls V. 17 „favet".[2])

Einigemale finden wir bei Fleming die Ansicht ausgesprochen, dass das Schicksal des Menschen von den Sternen bestimmt werde; so Sylv. IX, 12, 1: „Sidera, queis hominum data

[1]) Fl. Man. Glog. IV, 26, 5: „Vita volatilibus fugit irrevolubilis alis" ist nach Analogie der oben angeführten Fleming'schen Stelle (Sylv. IX, 8, 7, 8) gebildet; somit weist auch dieser Hexameter indirect auf Tibull zurück.

[2]) Vgl. zum Inhalte Fleming, Od. II, 10, 36: „Wer nichts wagt, der wird kein Man."

non fallenda potestas"; Sylv. II, 3, 211 f.: „Quicquid erit, quod fata mihi non improba miscent, || quod fabricat sortis regia stella meae"; Od. III, 9, 23 f.: „sein Verhängnüss nimmt er auf, || wie es mengt der Sternen Lauf"; Od. V, 26, 21 f.: „Ich ruf' euch an, o Sonn, o Mon, o Sternen || und was uns sonst das Glücke wirkt von Fernen." Von römischen Dichtern bietet hiezu Ausonius, Parent. 4, 17 f. eine Parallelstelle: „Tu coeli numeros, et conscia sidera fati callebas." Während aber Ausonius sagt, die Sterne wissen das Schicksal der Menschheit, behauptet Fleming, sie bestimmen es sogar. Am nächsten steht der deutsche Dichter seinem Vorbild in Sylv. VIII, Suav. 11 („Ad Stellas") V. 10: „(Dei minores), conscii meae sortis."

Das Schicksal des Menschen wird auch von den Parzen zugemessen. Flemings Angaben sind nur spärlich und lassen vermuthen, dass er keine klare Vorstellung von diesen Gottheiten hatte. Sie werden gewöhnlich am Faden des Lebens spinnend gedacht: PW III, 6, 8 f.; PW IV, 19, 15 ff.; PW IV, 50, 54; Od. IV, 22, 67 ff.; Son. III, 23, 12 f. Vgl. z. B. Tibull, I, 7, 1 f.; El. Lygd. 3, 35 f. — Von ihren Symbolen wird nur die Schriftrolle erwähnt: PW IV, 19, 16; vgl. auch Od. IV, 22, 67. Mit Namen wird nur Klotho und Lachesis genannt: PW IV, 50, 54; Od. IV, 41, 11.

Am Schlusse dieses Capitels mögen die wenigen auf das Verhältnis der Menschen zu den Göttern bezüglichen Entlehnungen in Betracht gezogen werden.

Fleming. PW III, 6, 268 ff.:	Ovid, Trist. II, 33 ff.:
„Jupiter, wie hoch er sitzet, ist nicht von den Lästrern frei. Wenn er allzeit würd' erhitzet, wenn man ihn schilt ohne Scheu, so würd' er in kurzen Weilen werden arm an Blitz und Keilen."	„Si quotiens peccant homines, sua fulmina mittat Iuppiter, exiguo tempore inermis erit. Hic ubi detonuit strepituque exterruit orbem, purum discussis aëra reddit aquis."

Beide Gedichte stimmen nicht nur inhaltlich, sondern auch formell in vielem überein. Beide beginnen mit einem hypothetischen Satze: „si quotiens" = „wenn er allzeit". Das „peccare" schränkt Fleming auf Lästern und Schelten ein; ob er dabei der christlichen Lehre folgt, wonach die Sünde eine Beleidigung Gottes ist, mag dahingestellt bleiben. — „In kurzen Weilen" = „exiguo tempore"; „arm an Blitz und Keilen" = „inermis".

Desselben lateinischen Vorbildes bediente sich Fleming auch:

Od. V, 18, 43 ff.:

> „Wenn Jupiter stracks strafen solte,
> so oft man ihn mit Worten schlägt,
> ich weiss nicht, wo er nehmen wolte
> stets was er in den Händen trägt."

PW IV, 54, 259 f.:

> „So blitzt und donnert Zeus nicht durch das ganze Jahr,
> reizt ihn gleich täglich auf der Menschen schnöde Schar."

Od. IV, 49, 49 ff.:

> „Jupiter, wie stets ihm auch
> die verdamte Welt macht Kummer,
> doch so blitzt er nur im Sommer."

Während die erste der drei Stellen, 1636 gedichtet, Ovid und der ersten Nachbildung von 1635 noch theilweise sehr nahe steht, entfernen sich die andern, 1638 niedergeschriebenen, weiter. Auch hier also, wie oft, sehen wir, dass Fleming sich einen Gedanken nach und nach immer freier aneignete.

Fleming, Od. II, 4, 81 ff. lehnt sich an Horaz, c. I, 21, 13 ff. an:

„Furcht wacht an allen Enden, dortnaus ist Krieg und Not, hierinnen Pest und Tod. Wer wird diss wenden? Sprich deinen (= Seele) Bräutgam (= Christus) an! Er ists, der retten kan, er wird sich noch erbarmen, er ists, der Hülfe hat."	„Hic (= Apollo) bellum lacrimosum, hic miseram famem pestemque a populo et principe Caesare in Persas atque Britannos vestra motus aget prece."

„Bellum" = „Krieg", „pestis" = „Pest"; „fames" entspricht „Not"; „agere" „wenden"; „vestra prece" „sprich an"; „motus" „erbarmen". Das dreimalige „er" wurde wohl durch Horazens zweimaliges „hic" veranlasst. Es ist auffallend, wie enge Fleming in einem Liede, das die pietistische Auffassung vom Seelenbräutigam Christus hat, sich an ein Gedicht des Apollo-Cultus anlehnt.

Von den in diesem Capitel gebrachten 11 Belegen sind genommen: aus Tibull 4 (davon wurde einer in 4 Gedichten Flemings verwertet); Horaz 2; Ausonius 2; Ovid 2 und Vergil 1. — Wie in den vorhergehenden Abschnitten so können wir auch

hier bloß äußerliche, formelle Entlehnungen constatieren; mit allgemeinen, nichts Individuelles enthaltenden Sätzen der Römer schmückt Fleming seine Verse.

Tod.

Die vielen Leichengedichte, die Fleming verfasste, boten reichlich Gelegenheit, über die Nothwendigkeit des Sterbens und die Unerbittlichkeit des Todes zu klagen. Die Überschrift von Flemings Man. Glog. VII, 21: „Nox est omnibus una dormienda" ist aus Catull, 5, 6 entlehnt: „Nox est perpetua una dormienda." Die von Lappenberg herangezogene Belegstelle Horaz, c. I, 28, 15: „Sed omnis una manet nox" war nicht Flemings nächstes Vorbild; denn die Übereinstimmung in Inhalt, Wortlaut, Wortfolge und Metrum weist bestimmt auf Catull. Möglich aber wäre, dass er bei seinem auch hier wie sonst sichtbaren Bestreben, etwas an der Vorlage zu variieren, die inhaltlich verwandte Stelle des ihm so genau bekannten Horaz, vielleicht unbewusst, benutzte, indem er von da das Wort „omnes" entnahm.

Fleming, PW II, 3, 3 f. vgl. mit Horaz, c. III, 1, 14 f.:

„Der Tod hält gleiches Recht. Wer hundertjährig stirbet,
verweset ja so bald, als der, so jung verdirbet."

„Aequa lege necessitas
sortitur insignis et imos."

„Gleiches Recht" ist eine Übersetzung von „aequa lege", „Tod" deckt sich mit „necessitas"; der Contrast „insignis et imos" wird durch einen anderen Contrast: Alter und Jugend ersetzt, weil Flemings Gedicht dem Tode eines Kindes gilt. Er passt also bei strenger formaler Abhängigkeit doch gut auf seinen Zweck an. — Dass weder Reichthümer noch Würden vor dem Tode schützen können, betont Fleming öfter; so Od. II, 9,9 ff. Diese Stelle enthält eine Reminiscenz an Horaz, c. II, 3, 21ff.:

„Die Welt, die ist ein Glückestopf,
der stets herumher läuft;
da gilt es einen ieden Kopf,
wen das Verhängnüss greift.
Es geht blind zu, es gilt kein Wort;
nicht richtet, Niemand schreibt.
15 Gelückt's, so muss der König fort,
der Eseltreiber bleibt."

„Divesne prisco natus ab Inacho
nil interest, an pauper et infima
de gente sub divo moreris
victima nil miserantis Orci.
25 Omnes eodem cogimur: omnium
versatur urna serius ocius
sors exitura et nos in aeternum
exsilium inpositura cumbae."

Dasselbe Thema behandeln auch folgende Gedichte:

Fleming, Od. II, 6, 115 ff.:

„Wenn das Verhängnüss bricht herein
so muss es doch geschieden sein,
es komme gleich auch wie es wolle.
Du seist verfreiet oder loss,
von Gütern reich, von Ehren gross,
geh'! heisst es, wenn dich liest die Rolle."

PW II, 14, 73 ff.:

„... Wenn der (=Gott) gebeut zu würgen,
da mag sich Keiner los von seinem Tode bürgen.
Kein Gold, kein Fussfall hilft. Man muss nur stille stehn,
zu Vielen mitte hin ins schwarze Beinhaus gehn.
Kein Mensch, sei wer er sei, der kan ihm das verheissen,
dass er auf seinen Tod sich so viel woll' entreissen."

Vgl. auch Od. II, 9, 5 ff. Von Aussprüchen lateinischer Dichter lassen sich damit vergleichen:

Hor. E. II, 2, 178 f.:

„Metit Orcus || grandia cum parvis, non exorabilis auro."

Hor. S. II, 6, 94 f.:

„Neque ulla est || aut magno aut parvo leti fuga"

Hor. c. I, 4, 13 f.:

„Pallida mors aequo pulsat[1]) pede pauperum tabernas || regumque turris —

Ferner vgl. Hor. c. II, 14, 9 ff. und c. II, 18, 29 ff.

Nicht einmal die Jugend ist vor dem Tode sicher.

Fl. PW II, 2, 35 ff.:

„... Hier gilt es nicht zu bauen
auf seiner Jugend Zeit. Die Jungen, wie die Grauen
sind stets dem Tode reif."

Vgl. Hor. c. III, 2, 14 ff.:

„Mors et fugacem persequitur virum,
nec parcit inbellis iuventae
poplitibus timidoque tergo."

Der Tod in der Blüte des Lebens ist sogar das Zeichen eines besonderen göttlichen Wohlwollens: Fleming, Man. Glog. VII, 15 Überschrift ist aus Plautus, Bacch. V. 816 f. entlehnt:

---

[1]) Das Verbum „pochen" in Fl. Od. II, 1, 77 f.: „Was für Macht dich übermocht, || die ist die, so Alles pocht (=Tod)" ist gewiss eine Übersetzung des Horaz'schen „pulsare".

„Quem Deus diligit, juvenis moritur.“	„Quem di diligunt, adulescens moritur.“[1])

An die Stelle der heidnischen Götter setzt Fleming den einen christlichen Gott; Flemings „juvenis“ für das gleichbedeutende „adulescens“ ist wieder ein Beispiel für das Bestreben, einen etwas verschiedenen Wortlaut zu bieten. Auch

PW II, 3, 1 f.:

„. . . Wen Gott zu lieben pflegt,
der wird in seiner Blüt' in frischen Sand gelegt“

und PW II, 4, 27 f.:

„. . . ie bälder Einer stirbet,
ie lieber ist er Gott“

gehen auf dieselbe Stelle aus Plautus zurück.

Da kein einziger Mensch dem Tode entrinnen kann, spottet Fleming über einen darauf zielenden Wunsch in PW IV, 54, 175 f. Die Stelle ist vielleicht eine Reminiscenz an Horazens Schilderung S. II, 3, 281 ff.:

„Wer dennoch bleiben will, wenn Alles wird zu Nichts, der wündscht ihm gar zu viel.“	„Libertinus erat, qui circum compita siccus lautis mane senex manibus currebat et „unum“, („quid tam magnum?“ addens) „unum me surpite morti: dis etenim facile est“ orabat; sanus utrisque auribus atque oculis: mentem, nisi litigiosus, exciperet dominus, cum venderet.“

Überall ist der Tod. Mit Fleming, Epgr. XII, 11, 7: „mors semper ubique est“ lässt sich Martial, IV, 60, 5: „Nullo fata loco possis excludere: cum mors ‖ venerit . . .“ vergleichen.

Aus dem finsteren Reiche der Todten kann niemand zurückkehren; alles Flehen und Bitten der Hinterbliebenen ist fruchtlos:

Fl. Od. II, 1, 13 ff.:	Catull, 3, 11 f.:
„Bist denn du auch gangen hin, dannenher kein Rückweg gehet, da das Endmal Allen stehet.“	„. . .Qui nunc it per iter tenebricosum illuc, unde negant redire quenquam.“

[1]) Geht zurück auf Menander: Ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος. Menander war aber Fleming nicht bekannt.

Od. II, 3, 5 ff. scheint Fleming an Horazens Nenie c. I, 24 anzuspielen.

Missgestimmt klagt der Dichter über die Nichtigkeit unseres Daseins PW II, 2, 43 ff. Der Natur ist es gegeben, jährlich mit neuer Pracht wiederzukehren; wir aber müssen für immer die Erde verlassen. Die Stelle ist eine Reminiscenz an Horazens Frühlingslied c. IV, 7:

„Wir haben nur ein Ziel, wie auch die Blumen haben:
es sei früh oder spat, wir werden doch vergraben
45 in unser Mutter Schoss. Diss fehlet uns allein,
dass wir geringer noch als alle Blumen sein.
Die Zeit, die itzt verschleisst, kan sich an sich erholen,
das Laub schlägt wieder aus, die sterbenden Violen
bekommen ihren Geist, die Wasser tauen auf.
50 Sind wir nur einmal hin, da gilt kein Wiederlauf,
wir bleiben, wo wir sein."

V. 1 f.: „Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae."
V. 9—16: „Frigora mitescunt zephyris, ver proterit aestas.
interitura simul
pomifer autumnus fruges effuderit, et mox
bruma recurrit iners.
Damna tamen celeres reparant caelestia lunae:
nos ubi decidimus
quo pius Aeneas, quo dives Tullus et Ancus,
pulvis et umbra sumus."
V. 21—24: „Cum semel occideris de te splendida Minos
fecerit arbitria;
non, Torquate, genus, non te facundia, non te
restituet pietas."

Dasselbe Motiv hat Fleming auch PW II, 1, c) 7 ff. angeschlagen. (Das Gedicht beklagt den Tod eines Mädchens.)

„... Früling, Veiligen, Schein, Blätter finden sich
mit Zeit: o welche Zeit wird wiederbringen dich?"

Ferner vgl. Fleming, Sylv. IX, 1, 7, 9:

„cras, cras redibis (scil. Sol): at meus sol non item."

An den angeführten, wie auch an einigen anderen Stellen (zumeist in Leichengedichten) wird der Tod als ein unvermeidliches Übel aufgefasst. Der Dichter ist zwar bestrebt, zu zeigen, dass der Tod ein Glück sei, indem er uns von allen irdischen Sorgen und Plagen befreie und in ein besseres Leben bringe; der Leser jedoch gewinnt den Eindruck, dass der Dichter selbst von der Wahrheit dieses Trostes nicht völlig überzeugt sei. Die heitere anakreontische Auffassung des Todes schlägt bei Fleming nicht durch.

Von den aus römischen Dichtern herangezogenen 16 Stellen entfallen auf Horaz nicht weniger als 12; auf Catull 2; auf Plautus 1, sie wurde aber von Fleming dreimal verwertet; und schließlich auf Martial eine unbedeutende. Ovid, Tibull, Vergil und Ausonius lieferten für dieses Capitel keine einzige Stelle. Auch hier enthalten die Entlehnungen keine persönlichen, individuellen Züge. Zu allen Zeiten könnten von jedem Menschen derlei allgemeine Sätze ausgesprochen werden.

Lebensweisheit.

In den vorhergehenden Betrachtungen ist schon manches berührt, was unter dem Schlagwort Lebensweisheit zusammengefasst werden könnte. Ich reihe hier noch einiges Allgemeinere an einander. Es versteht sich von selbst, dass hiefür als für ein Gemeingut der Zeiten und Völker die inhaltliche Übereinstimmung allein nicht genügt, um einen Zusammenhang zwischen Äußerungen römischer Dichter und Fleming zu beweisen. Es müsste eine formale Gleichheit oder Ähnlichkeit dazu treten, um den Beweis zu stützen. Dies ist aber hier so wenig der Fall als bei dem, was ich über den „Lebensgenuss" vorlegen konnte. Es ist also gut möglich, dass Fleming aus anderen Quellen, etwa aus italienischen, französischen oder holländischen schöpft, oder auch ganz selbständig ist. Immerhin lohnt es sich zu beachten, dass Horaz eine Reihe von Parallelen bietet, und da Fleming diesen immer und immer wieder ausgeschrieben hat, so dürfen wir doch vermuthen, dass dieses inhaltliche Zusammentreffen beider Dichter kein zufälliges sei. Zum mindesten mag Fleming durch Horaz bestärkt und zur Aussprache seiner Ansichten aufgefordert sein.

Alles, was das Schicksal bringt — sowohl Angenehmes als Unangenehmes — soll man willig aufnehmen. Diesen Gedanken hat Horaz, c. I, 11, 3 ausgesprochen: „Ut melius, quidquid erit, pati." Bei Fleming kommt er an folgenden Stellen vor:

Sylv. VI, 1, 43: „Contentus aufer, fata quem miscent statum".

Od. V, 34, 3 f.: „so will ich, wie sichs fügt, || mit Allem sein vergnügt."

PW IV, 44, 150 f.: „Ich nehm' es willig an, was mir wird zuerkant
von meines Glückes Hand."

Od. V, 17, 5 f. (und fast wörtlich ebenso PW III, 6, 320 f.):

„O wol dem, welcher ist vergnüget,
wie sein Verhängnüss sich auch füget!"

Od. V, 31, 7: „Lass das Verhängnüss walten."

Horazens Verse c. I, 24, 19 f.: „Durum (scil. est): sed levius fit patientia, || quidquid corrigere est nefas" sind der Ausgangspunkt für eine Reihe ähnlicher Aussprüche Flemings:

Od. V, 17, 7 f.: „Kein bessrer Rat ist, als ertragen
diss, was man doch nicht ändern kan."

PW IV, 46, 96: „Das soll man gerne tun, was man nicht ändern kan."

Od. IV, 35, 5 ff.: „Wol dem, wer beherzt nimmt an,
was er doch nicht ändern kan!
Das Verhängnüss will ertragen,
allzeit nicht gewendet sein."

Od. V, 25, 79 f.: „Was man nicht kan vermeiden,
das muss man tapfer leiden."

Fleming, Sylv. II, 1, 15 f. geht deutlich auf Horaz, Sat. II, 2, 135 f. zurück:

„Una tibi totum fulcit fiducia pectus, opponis tantis mascula sensa malis."	„Quocirca vivite fortes, fortiaque adversis opponite pectora rebus."

Aber nicht nur im Unglück, auch im Glück soll ein Man tapfer sein.

Fleming, Od. V, 17, 9 ff.:

„Ein feiger Mut hebt an zu zagen.
Beständig sein, das tut ein Man,
sieht Beides an, gleich in Geberden:
erfreuet und betrübet werden."

Dasselbe Thema behandelt Horaz,

c. II, 3, 1 ff.: „Aequam memento rebus in arduis
servare mentem: non secus in bonis
ab insolenti temperatam
laetitia . . ."

und c. II, 10, 21 ff.: „Rebus angustis animosus atque
fortis appare: sapienter idem
contrahes vento nimium secundo
turgida vela."

Auch Fleming, Od. II, 17, 29 f.: „Der ist klug, der allen Fällen || allzeit sich gefasst kan stellen" scheint auf Horaz zurückzugehen, indem das „sich stellen" an „apparere" mahnt. Der von Fleming PW IV, 8, 10 ff. ausgesprochene Gedanke berührt sich zum Theil mit Horaz, c. II, 10, 13 ff.:

(Ein Mann mit Tugend, Verstand und Kunst)
„hat diss schon verschmerzt, was Andere betrübet,
eh' sie es noch betrifft. Kein Unglück ist so gross,
das er nicht, wenn es kömmt, vorlängst gewesen loss,
weil er sichs längst versehn"; u. s. w.

„Sperat infestis, metuit secundis alteram sortem bene praeparatum pectus."

Ein weiser Mann — sagt Horaz — hofft im Unglück auf bessere Zeiten; im Glück aber fürchtet er das Unglück. Fleming verwertet nur den ersten Theil der Horazischen Äußerung, weitet ihn stark aus (das Gedicht stammt aus dem Jahre 1631), und setzt im folgenden noch das Benehmen der Leute ohne „pectus praeparatum" als Contrast dazu.[1]) Dabei steigert er das Horaz'sche Motiv, indem er sagt, dass ein solcher Mann das Unglück verschmerzt hat, noch ehe es ihn trifft. Etwas genauer geht Fleming ein Jahr später, Überschriften 15, mit Horaz zusammen, insofern als er beide Theile der Horazstelle beachtet, freilich wieder in selbständiger Ausdrucksweise:

„Du sprichst, wenns übel geht: Ach, solte michs erblässen?
Wenns wol: Ach, solte michs denn machen drum vermessen?"

Durch diese Beispiele kommen wir zu dem allgemeinen Satz: ein verständiger Mann soll in allen Dingen Maß halten. Bei Fleming finden wir ihn zweimal formuliert:

Od. V, 15, 8: „bei der Mass' ist rechte Weise."
Od. II, 6, 61 ff.: „Das Weinen ist zu wehren nicht.
Doch dass auch Masse nicht gebricht,
die sonsten selten sich will finden!"

Dieselbe Lebensregel ertheilen Horaz, S. I, 1, 106: „Est modus in rebus", Ovid, Ars amat. III, 305: „sit, ut in multis, modus hic quoque", und mit Specialanwendung Ovid, Ars amat. II, 334: „Sit suus in blanda sedulitate modus." Über Selbst-

---

[1]) Den Contrast hat auch folgendes, 1635 abgefasstes Gedicht:
PW III, 6, 124 ff.: „Ein beherzetes Gemüte
weichet keinem Glücke nicht,
es erfrischet sein Geblüte
wenn den andern ihres bricht,
lacht und weinet nicht zu viel,
will stets was sein Glücke will."

beherrschung rühmt Fleming Son. III 38, 13 f. Die Stelle lässt sich mit Horaz c. II 2, 9 f. vergleichen.

„Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kan,	Latius regnes avidum domando
dem ist die weite Welt und alles unterthan."	spiritum, quam si Libyam remotis
	Gadibus iungas et uterque Poenus
	serviat uni."

Über die Kränkungen, die man auf Erden erfahren muss, tröstet Fleming, indem er Vergeltung im Jenseits verspricht. Fleming, Od. I 5, 37 f. stimmt zu Horaz c. III 16, 21 f.:

„Je mehr du hier von Schmerzen must verliessen,	„Quanto quisque sibi plura negaverit,
je mehr du dort von Freudenkranz wirst heissen."	ab dis plura feret."

Dass bei Horaz die Belohnung im irdischen Glücke besteht, ist ebenso selbstverständlich, wie Flemings Hinweis auf Belohnung im Jenseits; er hat hier wieder auf die christliche Lehre Rücksicht genommen. Die syntaktische Form stimmt auffallend überein.

Zwei der verglichenen Stellen finden sich bei Ovid, die übrigen denn bei Horaz. Dieser war Flemings Lehrer nicht nur für den Lebensgenuss (s. o. S. 66), sondern auch für die Lebensweisheit. — Die formale Anlehnung ist äusserst gering, und wir dürfen daher behaupten: über Lebensweisheit spricht Fleming nicht nur deshalb, weil sein grosses Vorbild Horaz es ihm vorgesagt hat, sondern auch deshalb, weil er zu dem Inhalte dieser Äusserungen ein persönliches Verhältnis hat. Es war für ihn ein inneres Bedürfnis, seine Gedichte mit praktischen Lebensregeln zu durchwirken.

———

Entlehnungen und Anlehnungen in einzelnen Formen.

Hier sollen formale Berührungen Flemings mit römischen Dichtern besprochen werden; formale im engeren Sinne, solche die für die Stilistik charakteristisch sind. Wie im vorigen Abschnitt gelegentlich schon auf derartiges aufmerksam gemacht werden musste, so ist aus diesem auch das Inhaltliche nicht ganz ausgeschieden. Besonders die Tropen (Personification, Vergleich) sind ja auch inhaltlich bedeutsam; und die Gleichheit der Form wäre ohne die Verwandtschaft des Inhaltes für die Anlehnung nicht beweiskräftig, zumal nicht genau unterschieden werden kann, wo die neulateinische Dichtung vom altrömischen Sprachschatz, von der lateinischen Syntax nothwendig und wo sie willkürlich abhängig war. Es ist erklärlich, dass die formale Beeinflussung sich reichlicher an Flemings lateinischer Dichtung als an seiner deutschen zeigen lässt; es ist dies aber zugleich ein Beweis, dass er kein Sclave seiner fremden Muster war und seine Muttersprache nicht unter ihr Joch beugen wollte.

Die Rubriken für die Betrachtung des Formalen gab die übliche Systematik. Doch passte ich sie meinem Stoffe an und hielt lieber theoretisch Zerlegbares zusammen, als dass ich auseinander riss, was in meinen Beispielen verbunden vorlag oder Übergänge aus einer Kategorie in die andere wahrnehmen ließ. Die Beispiele innerhalb der Rubriken durchgehends nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen, gieng nicht an, dazu sind sie zu mannigfaltig; doch war ich bemüht, Gleichartiges aneinander zu reihen. Ein erklärendes Wort war selten nöthig; die Beispiele lassen den Charakter und Grad der Nachahmung, Nachbildung, Fortbildung sofort erkennen, nachdem ja im vorigen Abschnitte genauere Beurtheilungen reichlich vorgetragen wurden, die den Maßstab an die Hand geben.

Phraseologisch-Syntaktisches.

Fleming, Epgr. I, 34, 7: „P a r c e mihi, mi, p a r c e, p r e c o r“ ist von Horaz, c. IV, 1, 2 entlehnt: „P a r c e p r e c o r, p r e c o r.“ Statt „precor“ verdoppelt Fleming, um zu variieren, „parce“. An anderer Stelle hat auch

Horaz dies doppelt, c. II, 19, 7 f: „Euhoe parce Liber, parce . . .“; dieser fast als Interjection gebrauchte Imperativ findet sich bei Fleming öfter: Epgr. X, 9, 3: „Parce“; Epgr. VI, 36, 8: „parcite“; auch in deutschen Gedichten kommt er vor: PW I, 1, 1: „Ach schone, grosser Herr, ach schone mich zu strafen“; Son. IV, 27, 11: „Ach, Schöne, schone doch so hart mich anzutasten“; Son. IV, 53, 6: „Ach, schone doch.“

Die Verbindung „rumpere moras“ kehrt bei Fleming zweimal wieder: Sylv. I, 4, 34 und IX, 7, 205. Vgl. z. B. Martial II, 64, 9; Ovid, Metam. XV, 583; Vergil, Georg. III, 43. Auch die Verbindung „silentia rumpere“ (Fl., Sylv. VII, 1, 1) ist öfter belegt; z. B. Horaz, Epd. 5, 85; Ovid, Metam. I, 208. XI, 598 u. a.

Fl., Sylv. VI, 2, 15: „tentare vias.“ Vgl. Hor., c. III, 2, 22: „caelum negata tentat iter via.“

Zu Fl., Sylv. I, 4, 34: „ungues quid rodis aduncos?“ vgl. Hor., S. I, 10, 71 „. . . vivos et roderet ungues.“

Fl., Sylv. III, 3, 17: „sensit ultorem Charitinus ensem“ ist Horaz, c. IV, 6, 1 ff. nachgebildet: „Dive quem proles Niobea magnae || vindicem linguae, Tityosque raptor || sensit.“

Fl., Man. Glog. I, 6, 5: „tundere pede terram“; diese Verbindung s. bei Hor. A. P. V. 430. Vgl. Fl., Sylv. II, 21, 9: „pede tundit arenas.“

Sylv. IX, 7, 67: „Parva queror, totae pereunt cum moenibus urbes“; diesen Satz hat Fleming aus Ovid, Metam. II, 214 abgeschrieben: „Parva queror: magnae pereunt cum moenibus urbes.“ Wie immer, so nimmt er auch hier eine kleine Änderung vor: statt „magnae“ schreibt er „totae“. — Vgl. Fl., Epgr. IV, 32, 1: „parva loquar.“ Ovid, Ars amat. II, 631: „parva queror.“

Fl., Sylv. II, 22, 10: „velle calens alio visere sole solum“ ist aus Horaz, c. II, 16, 18 f. entlehnt: „quid terras alio calentis || sole mutamus?“ Vgl. Fl., Sylv. II, 10, 3: „plagas alio sub sole jacentes.“

Zu Fl., Sylv. III, 1, 14: „Moera non movenda“ vgl. Hor., Epd. 17, 3: „per Dianae non movenda numina.“

Fl., Epgr. XI, 30, 1 f.: „Inter amicorum primos numerande meorum || prime“ — Martial I, 39, 1: „Si quis erit raros inter numerandu[s] amicos . . .“ Sylv. II, 22, 35: „Dulces inter mihi prime sodales“ ha[t] Fleming Ovid, Trist. IV, 5, 1 nachgebildet: „O mihi dilectos inter so[los] prima sodales.“

Zu Fl., PW IV, 18, 5: „blaue Flut“ vgl. z. B. Tibull I, 3, 37 u. 4, 45: „caeruleae undae“; I, 7, 14: „caer. vada“; Ovid, Ars amat. III, 12[6]: „caer. aquae“; Catull 36, 11: „caer. pontus“; 64, 7: „caer. aequora.“ — Auf Horaz, c. IV, 2, 3 f.: „vitreus pontus“ gehen folgende Stellen zurück: Fl., Sylv. II, 3, 12: „vitrea vada“; Sylv. II, 18, 11: „ingeminat vitreos . . . flumina gestus“; Od. IV, 6, 29 f.: „Streuet Pol, ihr weichen Najaden, || um diss euer gläserns Haus“ (= Meer); Son. IV, 29, 14: „Der cristalne Quell.“

Fl., Sylv. III, 4, 50: „undis crepacibus“. Vgl. Hor., Epd. 16, 47 f.: „montibus altis || levis crepante lympha desilit pede.“

Mit Fl., Man. Glog. II, 26, 4: „rauca unda“ und Sylv. III, 4, 54: „rauca littora“ vgl. Verg., Georg. I, 109: „raucum murmur (undae)“

Horaz, c. II, 14, 14: „fractis rauci fluctibus Hadriae.“ — Fl., Sylv.
14, 28: „labile praecipitis nos stitit agmen aquae“ — Hor., c. I, 7, 13:
aeceps Anio.“ Stat., Th. 6, 774: „praeceps unda.“

Fl., Son. IV, 30, 1: „der kalte Quell“ — Hor. c. III, 13, 6 f.: „gelidi
i“ u. ö.

Fl., Sylv. II, 3, 67 f.: „in molli gramine“ vgl. Horaz, c. IV, 12, 9:
tenero gramine.“

Fl., Sylv. III, 5, 2 f.: „aprica rura“ ist aus Horaz c. III, 18, 2 ge-
ımen.

Zu Fl., Sylv. II, 14, 45: „hybernum coelum“ vgl. Horaz, Epd. 2, 29:
ıus hibernus.“

Fl., Od. II, 10, 72: „das lichte Sternenreich“ kann verglichen
den z. B. mit Hor. c. I, 3, 2: „lucida sidera.“

Fl., Od. V, 25, 115: „die hole Luft“ — Hor., c. I, 3, 34: „vacuus aer.“

Zu Flemings „leichter Pfeil“ PW III, 6, 173 u. ö. vgl. z. B. Horaz,
I, 20, 9: „celeris sagitta.“

Für Flemings „leichter Wind“ (Od. I, 5, 27; Od. III, 17, 62 u. ö.)
en Stellen wie Horaz, c. I, 12, 10 „celeres venti“ eine Parallele.

Fleming, Od. I, 6, 2: „die leichte Welt“ vgl. Horaz, E. II, 1, 108:
ris populus.“ — Fl., Od. III, 1, 17: „der leichte Hauf“ vgl. Horaz,
1, 7: „mobilium turba Quiritium.“

Horaz, Epd. 15, 6: „lenta brachia“ hat Fleming, Sylv. II, 15, 48 und
. VIII, Suav. 10, 10 benutzt.

Fl., Sylv. IX, 2, 446: „curvo pollice“ geht zurück auf Horaz, Epd.
: „curvis unguibus.“

Fl., Sylv. II, 15, 8: „claudo elegia pede“ vgl. Horaz, c. III, 2, 32:
le poena claudo.“

Zu Fl., PW IV, 53, 160: „die bockgefüssten Faunen“ vgl. z. B.
ız, c. II, 19, 4: „capripedes satyri.“

Fl., Sylv. II, 5, 30: „intonsis Phoebus Apollo comis“: vgl. z. B.
ız, Epd. 15, 9: „intonsos agitarit Apollinis aura capillos“, oder
21, 2: „intonsus Cynthius“ u. a. Sieh auch Fl., Sylv. II, 3, 194; 14, 6;
u. a. — Fleming, Sylv. II, 3, 148: „(Apollo) nutans intonsis terque
terque comis“: vgl. Ovid, Metam. I, 49 f.: „qui (= Sol) terque qua-
que || concutiens inlustre caput.“

Fl., Man. Glog. VII, 21, 5 und 26, 1: „placido lumina somno ...“,
le wahrscheinlich durch Horaz, c. IV, 3, 1 f. veranlasst: „Quem tu, Mel-
ene, semel || nascentem placido lumine videris ...“ Auf dieselbe Stelle
en zurück: Fl., Sylv. II, 15, 59: „ingenium placidis habitabile Musis“
Epgr. V, 62, 7: „quem prima pio nascentem more levasti (scil. „tu“
ea) ...“

Fl., Sylv. III, 5, 3 f.: „benignus vultus“ vgl. Hor., E. I, 11, 20; „vol-
u servat Fortuna benignum“.

Zu Fl., Son. IV, 99, 12: „du rosengleicher Mund“ und Son. IV,
3: „Rosenmund“ vgl. z. B. Catull 63, 74 und 80, 1: „rosea labella.“

Fl., Epgr. VI, 12, 3: „niveum pectus“: ebenso Tibull I, 4, 12. Das
ıitheton „niveus“ findet sich bei Fleming häufig, so z. B. Sylv. II, 6, 24:
iveum caput“; Sylv. IX, 3, 2, 70: „niveum femur“; Man. Glog. II, 3, 2: „nivea

frons" u. a. m.; aus der römischen Dichtung vgl. Tibull, El. Lygd. 4, 30: „niveum corpus"; Vergil, Ecl. 6, 53: „latus niveum"; Tibull, I, 5, 66 und Catull 61, 9 f.: „niveus pes" u. a. — Zu Flemings „niveus dies" (Epgr. III, 13, 4; IV, 14, 8; IX, 55, 2 u. ö.) vgl. z. B. Tibull, El. Lygd. I, 3, 25 f.: „o niveam, quae te poterit mihi reddere lucem! ‖ O mihi felicem terque quaterque diem"; Ovid, Trist. II, 142: „candidus dies"; Catull 8, 3: „candidi soles".

Zu Fleming, Sylv. VIII, Suav. 16, 45: „lacteolae manus", Sylv. VIII, Fab. Suav. V. 41 und Epgr. I, 5, 3: „lacteolae malae" vgl. Catull 55, 17: „lacteolae puellae."

Fl., Man. Glog. II, 29, 1: „Christeni mellee"; Epgr. III, 41, 7 f.: „melleus ille ‖ vivit . . ." u. a. — Catull 21, 11: „mellitus puer"; vgl. auch Catull 48, 1; 99, 1 u. a.

PW IV, 31, 60: „(Hermes), der dreimal grosse Man" hat Fleming Horaz, c. II, 14, 7 f. nachgebildet: „ter amplus Geryon." — Fleming, Sylv. III, 7, 45 ff.: „o ter! o foelix quater et beatus!" PW IV, 20, 121: „Drei-, viermal mehr als wol dem Volke . . ."; Son. IV, 14 („An ihren Spiegel") V. 1: „o du drei viermal mehr Glückseliger als ich". Vgl. Horaz, c. I, 13, 17: „felices ter et amplius . . ."; Ovid, Ars amat. II, 447 f.: „o quater et quotiens numero comprendere non est ‖ felicem . . ."; Tibull, El. Lygd. I, 3, 26: „felicem terque quaterque diem"; Hor. c. I, 31, 13: „ter et quater . . ." u. a.

Fleming, PW IV, 44, 77 und Od. IV, 19, 23: „dreibeströmte Stadt" ist gebildet nach Analogie von Stellen wie Horaz, c. I, 7, 2: „bimaris Corinthus" und Ovid, Trist. I, 11, 5: „bimaris Isthmos."

Dass Fleming, Sylv. II, 15, 9: „dulcissime rerum" Horaz, S. I, 9, 4 entnommen sei, hat Lappenberg angemerkt. Der Ausdruck findet sich ebenso Fl., Epgr. VI, 11, 5. — Fleming, Od. IV, 46, 9: „du, Schönstes ihrer Sachen" — Ovid, Ars amat. I, 213 und Metam. VIII, 49: „pulcherrime rerum". — Nach Analogie der angeführten Beispiele sind folgende Stellen entstanden: Fl., Man. Glog. V, 1, 3: „rerum charissime"; Epgr. IV, 47, 3: „dilectissime rerum" und Sylv. II, 18, 35: „unice cunctarum suspiratissime rerum."

Fleming, Man. Glog. I, 21, 4: „ex omni parte beatus eram" = Horaz, c. II, 16, 27 f.: „nihil est ab omni ‖ parte beatum". Fleming, Sylv. II, 10, 2: „quod fuit in votis" = Horaz, S. II, 6, 1: „hoc erat in votis." — Fleming, Sylv. VII, 2, 3 f.: „jam benignus ‖ in mea vota venis" = Horaz, c. IV, 2, 56: „in mea vota." — Sylv. II, 3, 3: „ergo veni, quo vota vocant non vilis amici" hat Fleming von Horaz, c. IV, 1, 7 f. entlehnt: „abi, quo blandae iuvenum te revocant preces." Die Zusammenfügung „vota vocant" an der angeführten Stelle und Sylv. IX, 12, 211 dürfte durch Horaz, c. IV, 5, 13 „votis vocare" veranlasst worden sein.

Epgr. I, 2, 5: „mens stupet" hat Fleming von Horaz, Epd. 7, 16: „mentes perculsae stupent" übernommen.

Fleming, Sylv. IX, 12, 8: „decet cultus ista corona meos" erinnert an Ovid, Trist. I, 7, 3: „ista decent laetos felicia signa poetas."

Fleming, Sylv. III, 3, 13 „testes animositatis" = Horaz, c. III, 4, 69 f.: „testis mearum centimanus Gyes ‖ sententiarum." Fleming, Man. Glog. VII, 24, 4: „necis via" hat sein Vorbild in „via leti", Hor. c. I, 28, 16.

Wahrscheinlich auf Horaz, A. P. 280 f.: „non sine multa laude"

gehen folgende Stellen zurück: Fl., Sylv. II, 3, 126: „non sine laude"; ebenso Sylv. II, 4, 26; Sylv. II, 5, 4; u. a. — Doppelte Negationen finden wir bei Fleming oft: z. B. Sylv. II, 6, 28: „pars non inhonora"; Sylv. II, 8, 2; Sylv. II, 22, 20; Man. Gloger. II, 32, 2 u. 4; Epgr. IV, 38, 2; Od. I, 1, 9. Vgl. hiezu außer der bereits angeführten Stelle Horaz, S. I, 5, 80; Catull 68, 17 u. a. m.

Epgr. I, 59, 1 f.: „Muneris hoc est omne tui, quod . . ." hat Fleming von Horaz, c. IV, 3, 21 f., abgeschrieben: „Totum muneris hoc tui est, quod . . ." Durch Ovid, Trist. I, 6, 6: „muneris omne tui est" konnte Fleming veranlasst worden sein, Horazens „totum" durch „omne" zu ersetzen. Fl., Sylv. I, 5, 64 „Muneris hoc, deus, omne tui est" hat mit Horaz das „hoc", mit Ovid das „omne" gemeinsam, und es fehlt auch — wie bei Ovid — ein abhängiger Satz mit „quod". — Auf dieselbe Horazstelle geht auch zurück: Fl., Epgr. I, 3, 5 f.: „omne tuae [Christe] pietatis hoc est, bonitatis hoc omne est || et, quod gratus idem proloquor, omne tuum est"; Horaz: „Totum muneris hoc tui est, || quod monstror digito praetereuntium; || Romanae fidicen lyrae || quod spiro et placeo, si placeo, tuum est". Vgl. Fl., Sylv. VI, 5, 4 ff.: „si quid tenellum praeter est nostrum melos, || quod serus aestimas amator et probas; || favoris omne fructus illud est tui"; und Son. II, 14, 8: „Diss, deutsche Klarien, diss Ganze dank' ich euch . . ." An dieser letzten Stelle spricht Fleming wie sein Vorbild Horaz (V. 1) die Musen direct an.

Zu Fleming, Sylv. II, 4, 28: „debentur studio nostraque nosque tuo" vgl. Horaz, A. P. 63: „debemur morti nos nostraque."

Fleming, Epgr. IV, 43, 7 f.: „Ferdinande, non poterant, nisi te Caesare, tanta geri" erinnert an Martial 29, 11: „contigit hoc nullo nisi te sub principe, Caesar!"

Fleming, Epgr. III, 3, 5: „dispeream, primae ferres nisi laudis honorem" ist eine Nachbildung von Horaz, S. I, 9, 47 f.: „dispeream, ni submosses omnes."

Epgr. X, 1, 1: „Ut faciam breviora, mones, epigrammata, Sexte" hat Fleming von Martial III, 83, 1: „Ut faciam breviora mones epigrammata, Corde" übernommen. Der Name „Sextus" kommt bei Martial häufig vor, z. B. II, 3, 1 u. 2; III, 38, 2 u. 14.

Fleming, Od. IV, 22, 1 ff.:	Horaz, S. II, 2, 1 ff.:
„Dieses, was ich euch itzt singe, denkt nicht, dass es meine sei! Dessen ists, der solche Dinge durch euch, ihr gelobten Zwei, ihm gedenket zu verbringen . . ."	„Quae virtus et quanta, boni, sit vivere parvo — nec meus hic sermost, sed quae praecepit Ofellus rusticus — . . ."

Mit Fleming, Sylv. IX, 7, 31: „Ah mihi, qualis eram! Sed qualis, heu mihi, nunc sum!" und Man. Glog. IV, 1, 11: „ah mihi! qualis eram" lassen sich folgende Stellen vergleichen: Ovid, Metam. II, 551: „quid fuerim, quid simque vide"; Trist. IV, 1, 99: „dum vice mutata qui sim fuerimque recordor . . ."; auch Ars amat. III, 115 wird Gegenwärtiges Vergangenem gegenübergestellt.

Die Verbindung von Praesens, Praeteritum und Futurum in Catull 21, 2 f. kehrt bei Fleming öfter wieder:

Fleming:	Catull:
Epgr. VIII, 34, 1 f.: „Mastix pessime sordidissimorum, qui vel sunt, vel erunt, vel et fuerunt."	„Quot aut fuerunt, aut sunt, aut aliis erunt in annis."
Son. IV, 18, 8: [alle Meister], „die ie gewesen sind, sein und sein werdenkünnen."	
PW I, 17, 1 f.: „Setz' einen, der doch itzt nicht lebt auf dieser Erden, noch ie gefunden ist, noch wird gefunden werden . . ."	
Epgr. VII, 19, 3 f.: „quo non sincerior alter aut colit, aut coluit, aut colet astra."	
Man. Glog. III, 17, 7: „qui juvat, et juvit semper semperque juvabit."	

Fleming, Sylv. IV, 1, 2 ff.: „o Reinere, mei medulla cordis, || aut si quid mihi cordis est medulla || optatum magis et magis petitum . . ." Epgr. VIII, 39, 5 f.: „Callimachi genius, florentis imago Maronis, sique quid his Latium majus et Hellas habet"; Epgr. III, 42, 1 f.: „Mel bibo, te quoties lego, nomen amabile nobis, || melleve si quid erat dulcius atque favis"; Epgr. VIII, 27, 2: „o pater, et quicquid sit patre suave magis" und Epgr. VI, 30, 4: „. . . sique quid his pleno grandius ore dabas." Diese speciell Catull'sche Stileigenthümlichkeit ahmte Fleming folgenden Stellen nach: Catull 13, 9 f.: „sed contra accipies meros amores seu quid suavius elegantiusve est"; 22, 12 f.: „scurra || aut si qui hac re tritius videbatur"; 23, 12 ff.: „atqui corpora sicciora cornu || aut siquid magis aridum est habetis || sole et frigore et esuritione"; 82, 2 und 4: „aut aliud si quid carius est oculis."

Zu Fleming, Sylv. VIII, Suav. 8, 3: „ore, nectare dulciore dulci", und Sylv. II, 7, 19: „est aliquid, suavi sapiat quod dulcius auro", vgl. Catull 99, 2: „suaviolum dulci dulcius ambrosia."

Sylv. VII, 7, 12 ff. hat Fleming aus Catull 49, 4 ff. entlehnt:

„Quam dispar ratio mei tuique est, qui te scribere non verebar ante, tanto pessimus omnium poëta, quanto tu optimus omnium docentum."	„Gratias tibi maximas Catullus || agit pessimus omnium poeta, || tanto pessimus omnium poëta, quanto tu optimus omnium patronus."

Fleming, Sylv. II, 21, 21: „quod damus, acceptum sit, ut est"; Epgr. V, 15, 5: „sis inimicus, ut es"; Od. IV, 50, 14: „seid erfreut, als wie ihr seid"; PW III, 5, 101: „seid selig, wie ihr seid" u. a. Diese stilistische Eigen-

thümlichkeit geht auf Ovid zurück; man vergleiche beispielsweise Trist. IV, 9, 9: „sim licet extremum, sicut sum, missus in orbem"; Trist. IV, 1, 1: „Siqua meis fuerint, ut erunt, vitiosa libellis"; Trist. IV, 5, 19: „utque facis, luctare." Zu Fleming, Od. II, 14, 19: „Klagt, wie ihr sollet", vgl. Ovid, Trist. V, 4, 15: „fert tamen, ut debet..."

Ähnliche Wendungen finden sich bei Fleming häufig, z. B. PW IV, 23, 11; Od. IV, 20, 19; Son. III, 28, 1; 41, 5; 46, 12.

Epgr. V, 72, 1 und Son. IV, 98, 1 versetzt Fleming den Leser gleich mit dem ersten Wort in medias res; darin ist er von Horaz, c. I, 3, 1 abhängig:

Fleming:	Horaz:
„Sic te digna facis..."	„Sic te diva potens Cypri..."
„So reise denn auch du..."	

PW II, 12, 1 hat Fleming Horaz, c. I, 24, 5 f. nachgebildet; beide Dichter beklagen den Tod einer geliebten Person:

„So zeucht er denn dahin, der liebe fromme Sohn?"	„Ergo Quintilium perpetuus sopor urguet?"

In diesem Capitel wurden aus römischen Dichtern 108 Belege herangezogen; davon gab Horaz 52, Ovid 22, Catull 18, Tibull 8, Martial 4, Vergil 3, Statius 1.

Figuren.

Antithese.

Wiederholt wurde bemerkt, dass die antithetische Darstellung (Contrast) durch das ganze 17. Jahrh. ein beliebtes stilistisches Mittel war. Der Contrast kann entweder in einzelnen Wörtern oder in ganzen Satztheilen liegen.

Von den folgenden Beispielen glaube ich, dass sie, wenn nicht direct, so doch indirect (über Opitz) auf antike Vorbilder zurückzuführen seien.

Wahrscheinlich durch Opitzens Verse: „Ein jeder lobe seinen Sinn || ich liebe meine Schäferin" wurden veranlasst:[1])

Fleming, PW IV, 3, 77 f.:

„...Lob' Einer nun das Seine,
sein Leben, wie es sei: ich lobe stets das Meine";

und Od. V, 24, 7 ff.:

„Lobt der Seine (= Frau) von der Jugend,
jener Seine von der Zier
mich ergötzet ihre Tugend."

---

[1]) Vgl. Waldberg: Die galante Lyrik, S. 123 f.

Ähnlich contrastiert Horaz c. I, 1 seine Beschäftigung mit jener der übrigen Menschen:

V. 3 ff.: „Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat . . .
hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo
quidquid de Libycis verritur areis . . .
V. 29 ff.: me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis . . .“

Fl. PW IV, 54, 201 ff.:

„Ein Andrer mag den Krieg der Deutschen lang' erzählen,
ich mag mein Vaterland nicht auf das Neue quälen
mit wiederholter Angst. Mein Buch wird lieber sein,
so weit viel schöner ist der güldne Friedenschein
als Mord und roter Streit.“

Zu dieser Stelle vergleiche man Tibull, Paneg. Mess. V. 18

„Alter dicat opus magni mirabile mundi,
qualis in immenso desederit aere tellus . . .
V. 24: At, quodcumque meae poterunt audere Camenae . . .“

PW IV, 8, 37 ff. spricht Fleming von einem Mann „[illegible] Tugend, Verstand und Kunst“:

„. . . Er lässet Andre reisen
in beides Indien und bringen Gold für Eisen,
für Tocken Specerei, für Nadeln Helfenbein.
Sein' höchste Wollust ist um schöne Bücher sein.“

Mit dieser Stelle des S. 99 berührten Gedichtes lässt sich Horaz, c. I, 31, 1 ff. vergleichen:

„Quid dedicatum poscit Apollinem
vates? . . . non opimae
Sardiniae segetes feracis,
non aestuosae grata Calabriae
armenta; non aurum aut ebur Indicum,
non rura quae Liris quieta
mordet aqua taciturnus amnis.
Premant Calena falce, quibus dedit
Fortuna, vitem . . .
. . . me pascunt olivae,
me cichorea levesque malvae . . .“

Horaz, c. III, 1, 5 f. diente als Vorbild für Fleming, Epgr. VIII, 1, 8 (wohl noch aus dem Jahre 1629) und Epgr. V, 30, 6 (1634):

Fleming:	Horaz:
Epgr. VIII, 1, 8: „... quem (= regem), regat ut populos tot, regit ipse Deus"; Epgr. V, 30, 6: „Astra regunt homines, dirigit astra Deus."	„Regum timendorum in proprios greges, reges in ipsos imperium est Iovis."

Auch hier bewährt sich die Beobachtung, dass das ältere Gedicht dem Vorbild näher stehe, als das jüngere: 1629 sagt Fleming wie Horaz, das Volk werde von den Königen, diese von Gott regiert; fünf Jahre später treten an Stelle der Könige die Gestirne, das Übrige bleibt unverändert.

Ausonius, Parent. 32, 6 hat das Vorbild für mehrere Stellen abgegeben:

Fleming:	Ausonius:
PW III, 6, 356 f.: „Ist er von Jahren jung und grüne von Gestalt, so ist der Bräutgam doch an grauer Weisheit alt"; Od. II, 15, 45: „jung von Weisheit, alt von Jahren." PW IV, 44, 67 ff.: „Du wuchsest lieblich auf. Der Witz kam vor den Jahren. Du gingest allen vor, die deinesgleichen waren, warst jung an Klugheit alt..." und Epgr. VIII, 25, 7 f.: „A facie puerum, juvenem te verus ab annis arbitror, arte virum judicioque senem."	„Meritis anus est, aetate puella."

Die zwei ersterwähnten Gedichte sind im Jahre 1635, die zwei letzten 1636 abgefasst. Es wird daher wahrscheinlich, dass Fleming mit Ausonius besonders um die Mitte der dreißiger Jahre sich beschäftigt habe.

Zum Paradoxon ist der Contrast verdichtet:

Fleming, Od. I, 7, 10: „arm bei grossem Reichtum" und Son. IV, 38, 9: „lass der Welt, der armen, ihre Schätze." Hiezu vgl. Horaz, c. III, 16, 28: „magnas inter opes inops."

Fleming, Son. IV, 44, 6 ff. (vgl. Sonett IV, 42, 5 „kalte Glut") dürfte eine Reminiscenz an Ovid, Trist. I, 8, 4 sein:

„Dein Feuer ist mein Frost; ich werd' ein kaltes Eis,
das zu entzünden nur und nicht zu löschen weiss . . .
Macht nun die Hitze Frost und löscht das Eis nicht mehr?"

„Unda dabit flammas et dabit ignis aquas."

Hyperbel.

Der Übertreibung als stilistischen Mittels hat sich Fleming nicht selten bedient.

Folgende Beispiele scheinen mir unter dem Einflusse der Antike zu stehen:

Fleming, Sylv. VII, 3, 1 f.:

„Ille labor tuus est, schola quod Revalensis in isto
flore nitet celsisque altum caput inserit astris."

Horaz, c. I, 1, 35 f.:

„Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice."

Flemings Änderungen scheinen absichtlich, wie wir es öfter beobachtet haben: „sublimis vertex" = „altum caput"; „sidera" = „astra". Das Verbum „inserere" hat Fleming aus Horazens hypothetischem Satze übernommen. Die Verbindung „astris inserere" ist nicht ungewöhnlich; sie findet sich z. B. auch Horaz, c. III, 25, 6: „stellis inserere."

Auch Fleming, Sylv. IX, 2, 300 ff. zeigt einige Berührungspunkte mit der zuerst angeführten Horazstelle:

„Quique peregrinas erecto vertice cristas,
muricibusque geris collaria tincta Sabaeis
atque capillatus miris anfractibus infers
astra caput sublime . . ."

Sylv. I, 5, 45 f.: „. . . qua Lipsia fulvum || miscet in astra caput"; Epgr. IV, 47, 1 f.: „Heic, ubi tergemino distinctum flumine Moscum || jactat obauratum celsa per astra caput . . ."

PW IV, 8, 56: „bis ans Gestirne klimmt."

PW IV, 8, 105 f.:

„. . . Die Fama steigt zu Wagen,
will euer hohes Lob bis an die Sternen tragen."

Diese Beispiele vergleiche man außer mit den bereits angeführten Belegen aus Horaz auch noch mit:

Ovid, Ex Ponto II, 5, 57: „huic (= Germanicus) tu cum placeas et vertice sidera tangas":

Horaz, c. IV, 2, 22 ff.; „. . .animum moresque || aureos educit in astra nigroque || invidet Orco"; und Sat. II, 7, 28 f.: „urbem astra tollis ad"; Martial, 1, 6: „in astra ferant"; I, 3, 8: „ibis in astra"; IV, 75, 6: „fama sub astra ferat."

Fleming, Sylv. II, 3, 118 erinnert an Ovid, Metam. I, 316:

„Laurus erectas jactat ad astra comas."	„Mons ibi verticibus petit arduus astra."

Außerdem gehören hieher die oben S. 38 f. besprochenen Stellen.

Für Fleming, PW IV, 53, 143 ff., wo der Dichter einen Seesturm schildert, finden wir das Vorbild in Ovid, Trist. I, 2, 19 ff.:

„Wir flogen Himmel an und Hellen ab mit Schrecken; die Seen kamen ganz das schwache Schiff zu decken und spielten häufig ein . . ."	„Me miserum, quanti montes volvuntur aquarum! Iam iam tacturos sidera summa putes. Quantae diducto subsidunt aequore valles! Iam iam tacturas Tartara nigra putes."

Mit den zwei ersten Versen der angeführten Ovidstelle vergleiche man auch Fleming, Od. III, 13, 19 f.: „Wann das Meer durch starke Winde || an die Wolken wird gerückt."

Ein Zusammenhang mag auch bestehen zwischen:

Fleming:	Horaz, c. I, 1, 3 u. 5 f.:
Od. III, 1, 23 f.: „Gelehrte Demut ist die Pracht, die aus uns Menschen Götter macht." Epgr. XI, 21, 1 f.: „Defensor Senonum, quos nobilis Austria coelo aequat et ad magnos scribit in orbe deos."	„Sunt quos . . . palma nobilis terrarum dominos evehit ad deos."

Polyonymie.

Der antiken Vorstellung, dass es den Göttern gefalle, mit mehreren Namen angeredet zu werden, huldigt z. B. Horaz, C. S. V. 14 ff. und Sat. II, 6, 20. Viel reichlicher hat Fleming, hierin schon vom Schwulste erfasst, sich ausgelassen. Son. IV, 54 nennt er den Mond „Hekate, Berezynthie, Delie, Phöbe, Tag der Nacht, Diane, Borgelicht, Warsägrin, Liederfreund, Lune, Stromfürstin, Jägerfrau, Nachtauge und Horngesicht'."

„dreimal drei Schwestern"; Od. IV, 37, 7: „dreimal siebenmal"; PW IV, 25, 4: „zehnmal tausentmal" u. ö. — Aus der römischen Dichtung vgl. z. B. Horaz, Epd. 4, 8: „bis tres"; Ovid, Metam. XII, 15: „bis quattuor"; Hor., E. II, 1, 24: „bis quinque"; Verg., Aen. I, 381 und Mart. 9, 78: „bis deni"; Hor., Epd. 9, 17: „bis mille"; Hor., c. III, 19, 14: „ter terni."

Waldberg auf S. 123 seiner „Renaissance-Lyrik" führt diese Stileigenthümlichkeit auf Opitz zurück; dass sie aber Opitz aus der Antike genommen hat, wird nicht gesagt. Da Flemings Belesenheit in römischen Autoren umfassend war, so ist es nicht nothwendig, anzunehmen, dass er diese Figur nur aus Opitz kennen gelernt habe.

Gradation verbunden mit Asyndeton.

Caesars berühmte Worte: „veni, vidi, vici" hat Fleming einigemale verwertet:

PW III, 7, 66: „Wir kommen, sehen, siegen."

Od. I, 1, 21 f.: „Held, du kamest, Held, du strittst,
Held, du siegest auch im Sterben."

Son. III, 21, 8: „Geh', sieh' ihn, sprich ihn an."

Epgr. III, 33, 7: „Ite, venite, videte viros."

Od. IV, 7, 17 f.: „Ich hört', ich sah',
ich griffe sie ja hier."

Die hier erbrachten römischen 49 Belegstellen vertheilen sich auf: Horaz 26, auf Ovid und Tibull je 7, auf Martial 5, auf Catull, Vergil, Ausonius und Caesar je 1.

Tropen.

Metonymie.

Statt des Gegenstandes wird das Material, aus welchem dieser Gegenstand erzeugt wurde, eingesetzt:

Statt „Schiff" sagt Fleming: PW IV, 46, 23: „Baum"; PW IV, 47, 52: „Dannenbaum"; PW IV, 53, 102: „unser föhrnes Haus", und Son. III, 36, 10: „unser föhrner Fuss." Aus der römischen Dichtung vgl.: Ovid, Ars amat. II, 9 f.: „mediis tua pinus in undis || navigat"; Tibull I, 3, 37: „nondum caeruleas pinus conscenderat undas"; Vergil, Ecl. 4, 38 f.: „nec nautica pinus || mutabit merces"; Vergil, Georg. I, 136: „tunc alnos primum fluvii sensere cavatas."

Als Metonymie fasse ich auch folgende Beispiele auf:

Son. IV, 78, 5: „verwognes Schiff"; PW IV, 46, 44 und Son. III, 12, 10: „kühnes Schiff." „Verwogen" oder „kühn" sind eigentlich die

Schiffer. Man vergleiche hiezu Horaz, c. I, 3, 23 f.: „inpiae rates." — Mit Fleming PW I, 3, 6: „grimme Pfeil'" deckt sich Horaz, c. I, 3, 40: „iracunda fulmina"; Fleming, Son. IV, 19, 9: „taube Schwelle" geht über Opitz: „taube Thür"[1]) auf Horaz, c. III, 10, 2 f.: „asperae fores" zurück.

Synekdoche.

Das von Horaz, c. I, 24, 2 und Vergil, Aen. IV, 354 gebrauchte „carum caput" (für „carus homo") verwertet Fleming genau in derselben tropischen Bedeutung an drei Stellen: Man. Glog. V, 15, 4; Epgr. V, 54, 5 und Sylv. IX, 1, 1, 26. Nur auf das letztgenannte Beispiel hat Lappenberg hingewiesen. — Ein Theil statt des Ganzen wird auch Sylv. VI, 5, 1 eingesetzt: „Excelse sanguis"; die Stelle ist Horaz, c. III, 27, 65: „regius sanguis" nachgebildet.

Personification.

Nach dem Vorbilde der antiken Völker denkt sich Fleming die Sonne als ein lebendes, göttliches, den Menschen freundlich gesinntes Wesen. Dieses ist trotz des deutschen Femininums in der Regel bei Fleming männlichen Geschlechtes und er legt ihm folgende Namen bei: Sol, Apollo, Phöbus, Delius, Titan, Cynthius, Helios, Phaeton.

Wie der antike,[2]) so fährt auch Flemings Sonnengott auf einem glänzenden Wagen, der von feuer- und strahlenspeienden Rossen gezogen wird; vgl. PW IV, 36, 1: „Feuerpferde"; Sylv. IX, 1, 12, 5 f.: „radiispuis equis."

Die antike Vorstellung, dass der Sonnengott morgens aus dem Meere steige und abends wieder von diesem aufgenommen werde,[3]) kehrt auch bei Fleming wieder: Man. Glog. IV, 15, 3 f.:

„Mox ubi stertentem lux excitat aurea mundum,
Phoebus et Eois plurimus exit aquis . . ."

In diesem Zusammenhange möge auch folgende Stelle ihren Platz finden:

Fleming, Sylv. IX, 1, 12, 3 ff.:	Tibull, Paneg. Mess. V. 123:
„quom caput Oceano rosidum vago diva pudoricolor extulit et radiispuis aureus aurea Cynthius equis lora adaptat . . ."	„Splendidior liquidis cum Sol caput extulit undis . . ."

[1]) Vgl. L. Wysocki, a. a. O. S. 46.

[2]) Vgl. Preller, Griech. Mythologie I, 350.

[3]) Vgl. Preller, Griech. Mythologie I, 353; außerdem Horaz, c. IV, 5, 40: „cum sol Oceano subest."

Der römische Dichter spricht von der Sonne, der deutsche von der Morgenröthe, aber in engstem Zusammenhange damit auch von der Sonne. Von Tibulls Worten ändert Fleming, wieder absichtlich, „undae“ in „Oceanus“.

Auf Horaz, C. S., V. 9 f.: „alme Sol, curru nitido diem qui || promis et celas“, c. III, 29, 20: „Sole dies referente“ mag Fleming, Od. III, 17, 71 f.: zurückweisen:

„Ewig wird euch der versorgen,
der uns stets bringt neue Morgen.“

Fleming hat hier für Sol den christlichen Gott eingesetzt, wie wir öfter ein Übertragen ins Christliche bei ihm beobachtet haben.

Horaz, C. S., V. 11 f. wurde von Fleming nachgebildet in:

Sylv. VIII, Suav. 25, 1 f.: „expolitius nihil decentiusque sol vidit.“	„(Alme Sol,) possis nihil urbe Roma visere maius.“ —

Der Sonne werden menschliche Eigenschaften beigelegt, wenn man von ihr behauptet, sie freue sich über das Wohl ihrer Lieblinge und leuchte ihnen zu Ehren (besonders zu Namenstagen) heller als sonst.[1]) Die Zahl der hieher gehörigen Stellen ist groß, und alle scheinen — direct oder indirect — auf Horaz, c. IV, 5, 5 ff. zurückzugehen:

„(Caesar!) Lucem redde tuae, dux bone, patriae:
instar veris enim voltus ubi tuus
adfulsit populo, gratior it dies
et soles melius nitent.“

Für Flemings Kenntnis dieses Gedichtes bürgt Sylv. I, 5, 38: „Jam soles meliora nitent“ (beidemale der charakteristische Plural „soles“).

Einen leisen Anklang an die Horazstelle spürt man auch in Fleming, Epgr. IX, 55, 1 ff. (auf die Rückkehr des Olearius):

„Jam tibi solicubae pereunt, dulcissime, lunae,
jam redeunt nivei sole nitente dies.“

Außerdem wurde dieses Motiv noch an folgenden Stellen aufgegriffen und mehr oder weniger ausführlich behandelt: PW III, 6, 99 ff.; PW IV, 24, 21 f.; 25, 31 ff.; 41, 1 ff.; Od. IV, 3, 43 ff.; 8, 1 ff.; 9, 1 ff.; 25, 7 f.; 32, 3; 40, 7 ff.; 50, 2 ff.; Son. III, 22, 1 ff.

Anderseits trauert die Sonne über den Verlust einer ge-

[1]) Vgl. hiezu Waldberg: Renaissance-Lyrik, S. 131 ff.

liebten Person, und verbirgt ihr Haupt entweder ganz (vgl. Vergil, Georg. I, 466 f.: „Ille [= Sol] etiam extincto miseratus Caesare Romam, || cum caput obscura nitidum ferrugine texit"), oder sie scheint nicht so hell wie gewöhnlich; z. B.:

Fleming, Od. IV, 14, 43 ff.:

„Phöbus scheint mir selbst zu trauren,
er verkürzt den müden Tag,
weil er um bewusste Mauren
seine Zier nicht sehen mag."

Od. IV, 30, 7 ff.:

„Er selbst, der Himmel, steht betrübet,
weil er nicht sieht, die er so liebet.
Mit Regnen weint die blasse Luft;
die harten Seufzer, die sie führet,
die haben Land und See gerühret:
sie hört es nicht, die wird geruft.
Die bleiche Sonne hat indessen
ganz ihres Glanzes hier vergessen:...
Und dass die Nächte dieser Erden
nun finsterer und länger werden,
das kömmt von ihrem Abeziehn."

Aus der römischen Dichtung ist außer der oben angeführten Stelle auch noch Vergil, Ecl. 7, 55 ff. zu vergleichen, wo gesagt wird, dass in der Abwesenheit einer geliebten Person die ganze Natur traurig sei. Die Sonne wird dabei nicht erwähnt.

Auch der Mond wird fast durchwegs personificiert und als Gottheit — nach römischem Vorbilde weiblichen Geschlechtes — aufgefasst. Von den antiken Namen für den Mond verwendet Fleming folgende: Luna, Diana, Phöbe, Delia, Cynthia, Selene, Hekate.

Wie der Sonnengott, so fährt auch die Mondgöttin, seine Schwester (vgl. Fleming, Od. I, 7, 36), auf einem von Rossen gezogenen Wagen dahin; z. B. Fleming, PW IV, 5, 2; Epgr. IX, 46, 2: „missis Luna silebat equis." Zur letzteren Stelle vgl. Tibull II, 4, 18: „versis Luna recurrit equis." Der Satzbau beider Stellen stimmt genau überein. Lunas Pferde werden z. B. Ovid, Trist. I, 3, 28; Metam. II, 208 u. ö. erwähnt.

Fleming, Od. IV, 3, 45 f. erinnert an Horaz, c. II, 5, 19 f.:

„Luna winket aus den Sternen, und beglänzt ihr blaues Haus."	„Ut pura nocturno renidet Luna mari..."

Von allen Sternen wird Sirius, der Hundsstern, am häufigsten erwähnt. Gleich nach seinem Erscheinen treten die so lästigen

und schrecklichen Hundstage ein; und so, als eine vorzugsweise unangenehme Erscheinung wird er von den antiken Schriftstellern[1]), und im Anschluss an diese auch von Fleming behandelt.

Fleming, PW I, 2, 13 f. erinnert zum Theil an Horaz, c. III, 13, 9 f.:

„Wie wenn zu Sommerszeit die durstigen Gefilder der grimme Hundsstern brennt."	„Te flagrantis atrox hora caniculae nescit tangere."

Zu Flemings „durstige Gefilder" (V. 13) vergleiche man Ovid, Ars amat. II, 231: „sitiens Canicula". Zur Fortsetzung der herangezogenen Stelle, Fleming, V. 14 f. vgl. Tibull II, 1, 47 f.:

„. . . der Auen schöne Bilder, die Blumen werden welk und hängen unter sich . . ."	„Rura ferunt messes, calidi cum sideris aestu ‖ deponit flavas annua terra comas."
Fl., Sylv. II, 3, 26:	Tibull I, 7, 21:
„Sirius et viduos mitior urit agros."	„Arentes . . . findit Sirius agros."

Zu Fleming, Od. IV, 49, 1 ff.:

„Sechsmal . . . ‖ haben die verreiften Saaten
an des Hundssterns Glut gebraten;"

und PW IV, 44, 95:

„Dreimal hat Sirius gebrant den Kreis der Erden"

vergleiche man außer den oben angeführten Belegen auch z. B. Vergil, Georg. IV, 425 ff.; Aeneis III, 141 f.; X, 273; Catull 68, 64.

Preller macht aufmerksam, dass Sirius häufig mit dem Sternbild des Löwen, welcher gleichfalls „ein Symbol der verzehrenden Hitze und der heissesten Jahreszeit" ist, erwähnt wird:

Fleming, PW IV, 53, 215 ff. erinnert an Horaz, E. I, 10, 15 ff.:

„Der heisse Hundsstern brante, als Titan durch das Haus des starken Löwens rante. Die wilde Glut schlug aus, sie schlug in unser Blut . . ."	„Est ubi plus tepeant hiemes, ubi gratior aura leniat et rabiem Canis et momenta Leonis, cum semel accepit Solem furibundus acutum."

Auch die Winde werden als lebende dämonische Wesen aufgefasst. Wie die antiken Dichter,[2]) so kennt auch Fleming vier Hauptwinde: Boreas, Euros, Notos und Zephyros; daneben eine nicht geringe Anzahl unbedeutenderer Winde.

[1]) Preller, a. a. O. S. 372.
[2]) Preller, a. a. O. S. 386.

Sie werden von Fleming — wie in der Antike[1]) — beflügelt gedacht; z. B. PW IV, 22, 9 u. 11: „da die ... Winde ... ihre leichten Flügel schwingen." An folgenden Stellen werden ihnen Eigenschaften und Handlungen lebender Wesen zugeschrieben:

Fleming, Od. V, 18, 3 f. und Son. IV, 85, 5 f. haben Horaz, c. I, 26, 1 ff. zum Vorbild:

Od. V, 18, 3 f. (aus dem Jahre 1635 oder 1636):
„Er giebt sein Leid den leichten Winden
und lässt es tragen über See;"

Son. IV, 85, 5 f. (wol aus dem J. 1638):
„Wach' auf, gib deinen Wahn den Winden zu versenken
tief in die wilde See . . ."

„Musis amicus tristitiam et metus
tradam protervis in mare Creticum
portare ventis."

Fleming, in beiden Gedichten „geben" = Horaz „tradere"; aus dem Futurum ist einmal das Praesens, das anderemal der Imperativ entwickelt; „Leid" — „Wahn" = „tristitia et metus"; „leichte Winde" — „Winde" = „protervi venti"; „tragen" — „versenken" = „portare"; „über See" — „in die wilde See" = „in mare"; Fleming lässt die ihm fernliegende Specialisierung „Creticus" fallen (vgl. den analogen Fall oben S. 23: Martial: „Punica spongia"; Fleming: „spongia").

Während die eben besprochenen, so modern klingenden Stellen mit ziemlicher Sicherheit auf Horaz zurückzuführen sind, fehlen für andere genaue Vorbilder. Ich ordne trotzdem noch Einiges zusammen, weil es mir von Interesse scheint, daran zu beobachten, wie das deutliche Gepräge der Personification, das die römischen Phrasen zeigen, bei Fleming halb verwischt ist.

Fleming, Od. IV, 23, 11 f.:

„. . . das Seufzen, das wir treiben,
hilft der leichte Wind verstäuben";

Son. IV, 74, 3: „Ich schlug es in den Wind";

Od. III, 17, 61 f.:

„Lasst den bleichen Neid nur treiben,
wo sein leichter Wind hin will";

Sylv. VIII, Suav. 30, 11:

„Quid juvat infidis suspiria credere ventis?"

---

[1]) Preller, a. a. O. S. 387.

Die Phrase „aliquid ventis credere“ kommt Catull, 65, 17 f. vor: „ne tua dicta vagis nequicquam credita ventis || effluxisse meo forte putes animo.“ Außerdem ist zu vergleichen:

Tibull, I, 5, 35 f.:

„Haec mihi fingebam, quae nunc Eurusque Notusque
iactat odoratos vota per Armenios“;

Tibull, Eleg. Lygd. 6, 27 f.:

„venti temeraria vota,
aeriae et nubes diripienda ferant“;

Ovid, Ars amat. I, 388:

„nec mea dicta rapax per mare ventus agit“;

Ovid, Ars amat. I, 633 f.:

„Iuppiter ex alto periuria ridet amantum,
et iubet Aeolios inrita ferre Notos“;

Ovid, Amor. I, 6, 41 f.:

„(amanti) || verba dat in ventos aure repulsa tua“ u. ö.

Auch Empfindungen lebender Wesen werden auf die Winde übertragen:

Epgr. V, 73, 4: „ira Noti“; PW III, 6, 191: „Des Nordwinds Zorn“; Od. IV, 3, 38: „Eurus hemmet seine Rach'.“ Damit vgl. z. B. Horaz, c. I, 3, 14: „rabies noti“.

Auch in der stürmischen, den Schiffern Verderben bringenden See erblickt des Dichters Auge ein lebendes Wesen, und legt ihm Eigenschaften eines tobenden Menschen bei:

Fleming, Sylv. II, 13, 1: „irati ferocia ponti“; Od. IV, 31, 8 und Son. III, 23, 1: „Das erzürnte Meer“; PW IV, 18, 1: „Das böse Meer“. Damit vgl. z. B. Horaz, Epd. 2, 6: „iratum mare“. — Fleming, Sylv. II, 10, 10: „ira maris“; PW IV, 46, 1: „Der Zorn der tollen Wellen“, und V. 2: „Der Grimm der wilden Flut“. Eine Parallele bietet z. B. Ovid, Trist. I, 2, 108: „ira maris“. Zu Fl., Sylv. II, 13, 12: „furor insanae aquae“ und Epgr. XII, 2, 3 „ furor irruit undas“ vgl. Tibull, I, 1, 49 f.: „furor maris“. — Fleming, Epgr. VII, 30, 5 vgl. außer mit der eben angeführten Tibullstelle auch mit Tibull, Paneg. Mess. V. 126: „rabidum mare“ und V. 193: „rabidas maris per undas“.

Aber nicht nur das schreckliche Toben des erbosten Meeres, sondern auch das liebliche, sanfte Rieseln der Quellen und Bäche gab Veranlassung zu Personificationen:

So spricht Fleming, Od. I, 1, 34 von „beredten Wellen“, was entweder auf Tibull I, 7, 12: „garrula lympha“ oder auf Horaz, c. III, 13, 15 f.: „loquaces lymphae“ zurückgeht. Fleming, Sylv. IV, 5, 10: „facundis lo-

quitur diserta lymfis" steht der Horazstelle etwas näher („loquitur" = „loquaces").

Dadurch wird es wahrscheinlich, dass auch an ersterer Stelle Fleming an Horaz sich angelehnt habe.

In engstem Anschluss an römische Dichter werden die Treue, die Ehre, der Friede, der Erntesegen von Fleming personificiert und als Gottheiten aufgefasst. Die zwei wichtigsten der hier in Betracht kommenden Stellen sind Horaz nachgebildet:

Fleming, Sylv. II, 4, 21 ff.:	Horaz, C. S. V. 57 ff.:
„Jam fugitiva Fides, profligatum exul Honestum et pulsi redeunt, te revocante, dii . . . Te gravidae messes, te pleno Copia cornu praedicat in Mysio non sine laude solo." Sylv. III, 3, 33 ff.: „Jam redit nudi soror aequa justi, candor et passis amor unus alis et fides et pax et opima promo copia cornu."[1]	„Iam fides et pax et honos, pudorque priscus et neglecta redire virtus audet, adparetque beata pleno copia cornu."

Alle drei Stellen setzen mit „iam" ein; auch das Verbum „redire" ist allen gemeinsam. Von Horazens Gottheiten verwendet Fleming in beiden Gedichten „Fides" und „Copia"; „Honos" nur im ersten, „Pax" im zweiten. Flemings „pulsi dii" mag durch Horazens „neglecta" (scil. Virtus) veranlasst worden sein. Horazens „pleno cornu" schreibt Fleming im ersten Gedicht ab, im zweiten ändert er es in „promo cornu". Aus der Abfassungszeit der Gedichte (beide stammen aus dem Jahre 1631, Sept.) erklärt sich Flemings Unselbständigkeit.

Auf das angeführte Gedicht Horazens gehen noch folgende kleinere Entlehnungen zurück:

Sylv. IX, 12, 107: „Pax redit" auf Hor. V. 57 f.; Sylv. VIII, Dithyr. V. 138: „stat referto plena cornu Copia" auf Hor. V. 59 f.

Auch die in den Beobachtungen über inhaltliche Entlehnungen erwähnten Gottheiten sind bei Fleming als Personificationen aufzufassen. Über Apollo und die Musen wurde oben S. 31 ff. gesprochen; über Naturgötter oben S. 52 ff.; über Venus

[1]) Auf diese letzte Entlehnung machte Lappenberg aufmerksam.

und Amor S. 67 ff.; Fortuna, Sors, Fors S. 89 ff.; Parzen S. 91; Jupiter S. 91 f.; Tod S. 93 ff. Dass Fleming den Tod als eine Person auffasst, beweisen auch folgende Beispiele:

Son. III, 49, 7: „Des Todes Stricke“ hat Fleming aus Horaz, c. III, 24, 8 entlehnt: „Mortis laquei“. Auch Fl., Od. II, 3, 41 „Der bleiche Würger“ (= Tod) und Od. II, 4, 4: „Der blasse Tod“ gehen auf Horaz zurück, u. zw. auf c. I, 4, 13: „pallida mors“. Nach Analogie dieser Horazstelle hat Fleming gebildet: Od. IV, 46, 20: „blasse Sorgen“; PW IV, 8, 108: „Der bleiche Neid“; PW II, 7, 19: „Der hagre Neid“.

Außerdem erwähnt Fleming vereinzelt auch noch andere antike Gottheiten und Personificationen, ohne sich dabei an eines der von mir beobachteten Vorbilder anzuschließen; so z. B. Cura, Labores, Bellona, Victoria, Libertas, Fama u. a.

Schließlich zähle ich zu den Personificationen auch jene Fälle, wo der Dichter einen leblosen Gegenstand anredet und ihn auffordert, menschliche Handlungen zu verrichten. Der todte Gegenstand wird durch des Dichters Phantasie beseelt. So redet er das in Briefform gekleidete Gedicht, welches an einen Freund geschickt werden soll, an und fordert es zu verschiedenen Verrichtungen auf:

Man. Glog. I, 1, 1 ff.; Epgr. VI, 11, 1 ff.; Epgr. IX, 38, 1 ff.; Sylv. II, 1 ff. 15, u. ö. Aus der römischen Dichtung vgl. z. B. Ovid, Trist. I, 1, 1 ff.; III, 7, 1 ff.; Martial I, 3, 12; I, 70, 1 ff.; III, 2, 1; III, 4, 1 ff.; IV, 89, 3.

Oben S. 27 wurde darauf hingewiesen, dass Fleming nach Horazens Beispiel auch das Schiff als etwas Lebendes auffasst und es anspricht.

Metapher und Vergleich.

Den Vergleich trenne ich von der Metapher nicht, weil es für uns gleichgiltig ist, ob zwei Dinge miteinander factisch oder bloß in Gedanken verglichen sind. Durch eine Scheidung nach diesem Gesichtspunkte würde die mir wichtigere Trennung nach den einzelnen Gebieten, aus welchen die verglichenen Gegenstände oder Begriffe genommen sind, verloren gehen. Außerdem kommt es häufig vor — wie bei der Periphrase und Distribution —, dass Fleming die Metapher seines Vorbildes zu einem Vergleich benützt, und umgekehrt.

a) Sinnliches.

Vergleiche mit Personen finden wir bei Fleming nur selten. PW III, 2, 277 f. ist er von der römischen Dichtung nur indirect

abhängig, denn diese Stelle geht auf V. 1 f. des Opitz'schen Trostliedes in PW I (II. Theil, S. 15 der Ausgabe von 1690) zurück, welches seinerseits dem 121. Epigramm des Ausonius nachgebildet ist:

Fleming:	Opitz:
„zehnte bei der Musen Schar, vierte Charis dieser Jahr'."	„Zehnde von den Pierinnen, vierdte Charis dieser Zeit."

Ausonius:

„Tres fuerant Charites: sed dum mea Lesbia vixit,
quattuor; ut periit, tres numerantur item."

Fleming PW IV, 30, 10 f. enthält eine Reminiscenz an Tibull, Paneg. Mess., V. 7 ff.

Fleming klagt, er habe nichts, womit er den Freund zum Namenstage beschenken könnte; er tröstet sich aber mit folgendem Beispiel: „Pflegt doch der Jupiter den Man nicht zu beschämen, der Milch für Weirauch gibt."	Tibull besingt seinen Gönner Messala und entschuldigt die etwaige Schwächlichkeit seines Lobgedichtes folgendermaßen: „. . . nec munera parva respueris: etiam Phoebo gratissima dona Cres tulit . . ."

Dass Fleming sich hier wirklich an Tibull anlehnt, wird dadurch bestätigt, dass auch der Satz vor dem Vergleiche übereinstimmt (sieh ferner oben S. 46 f.).

Ich erinnere hier an die oben S. 91 f. angeführten Vergleiche mit Jupiter.

Zahlreicher sind die aus dem Thierreiche genommenen Vergleiche, oben S. 72 f.; 87. Ferner: PW IV, 53, 55 ff. vergleicht Fleming seine erste Reise mit dem ersten Flug eines jungen Vogels. Ähnlich vergleicht Horaz, c. IV, 4, 1 ff. die Heldenthaten des 23jährigen Drusus mit denen eines jungen Adlers:

Fleming:	Horaz:
„Ganz einem Vogel gleich, der fluck ist auszufliegen und gleichwol noch nicht traut, schaut, wenn er Luft kan kriegen; die Eltern, die sind aus, der Habicht ohngefehr setzt auf das blosse Nest aus freien Lüften her; die Not erweckt den Mut: er reisst sich aus den Nöten, fleugt hier und da umbher und traut sich sichern Stäten."	„Qualem ministrum fulminis alitem, cui rex deorum regnum in avis vagas permisit expertus fidelem Iuppiter in Ganymede flavo, olim iuventas et patrius vigor nido laborum propulit inscium, vernique iam nimbis remotis insolitos docuere nisus venti paventem, mox in ovilia demisit hostem vividus impetus, nunc in reluctantis dracones egit amor dapis atque pugnae."

Die Gründe der Änderungen sind hier nicht schwer aufzudecken. Aus Bescheidenheit vergleicht sich der deutsche Dichter nur mit einem gewöhnlichen Vogel, und um anzudeuten, dass er nicht aus eigenem Antrieb, sondern durch den Krieg gezwungen, das Vaterland verließ, führt er den bei Horaz fehlenden Habicht ein, welcher den jungen Vogel zwingt, den ersten Flug zu wagen. Auch hier sehen wir, dass Fleming ein fremdes Motiv nicht wortgetreu herübernimmt, sondern es frei verwertet und seinem Zwecke anpasst.

Die Verse 29 ff. desselben Horaz'schen Carmens hat Fleming in Sylv. IX, 3, 9, 25 ff. nachgebildet:

Fleming:	Horaz:
25 „Nam mens avorum, seu toga, seu sagum virum poposcit, prompta tamen sequi, sexcenta nil pavit pericla, nec Lare marcuit expiato. Sic ferrifrangus non catulum leo 30 gignit latracem, non tonitrucrepi ales ministra motacillam progenerat Jovis imbecillam. Vultus nepotes namque parentium veri suorum non referunt modo, 35 simul sed alma adaemulantur aetheriae simulacra mentis.“	„Fortes creantur fortibus et bonis; est in iuvencis, est in equis patrum virtus, neque inbellem feroces progenerant aquilae columbam: doctrina sed vim promovet insitam, rectique cultus pectora roborant . . .“

Nur das Beispiel vom Adler und der Taube hat Fleming von Horaz entlehnt, u. zw. setzt er an Stelle der Taube das Bachstelzchen. Flemings „ales ministra tonitrucrepi Jovis“ ist der Adler; diese Umschreibung geht auf Horazens V. 1 zurück: „qualem ministrum fulminis alitem . . .“ Das Verbum „progenero“ hat Fleming von Horaz übernommen; das Adjectiv „imbecillus“ geht auf Horazens „inbellis“ zurück. Sonst ist die Ausführung des Vergleiches selbständig.

Fleming, Od. III, 4, 31 ff. scheint eine Reminiscenz an Horaz, Sat. II, 7, 70 f. zu sein:

„Wenn die schöne Nachtigal einmal aus der Wacht entsprungen, hat man ihr auch vorgesungen einen solchen süssen Schall, dass sie wieder flög' herein und sich liesse sperren ein?“	„Quae belua, ruptis cum semel effugit, reddit se prava catenis?“

Ovid, Metam. I, 505 f. hat Fleming in Sylv. IX, 7, 87 f. nachgebildet:

Fleming:

„Agna lupo, milvo pullus lanioque columba,
orbi ego carnifici praeda cupita sumus.“

Ovid:

„Sic agna lupum, sic cerva leonem,
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae.“

Fleming, PW I, 9, 357 f. lehnt sich an Horaz, Epd. 7, 11 f. an:

„Kein Tiger ist so grimm, so grausam ist kein Drache,
der einem seiner Art ein solches Quälen mache.“

„Neque hic lupis mos nec fuit leonibus
Numquam nisi in dispar feris.“

Fleming, Son. II, 6, 6 lässt sich mit Catull 64, 341 und mit Horaz, c. I, 23, 1 vergleichen:

Fleming:

„Der Täter folgt der Flucht der wolgefussten Rehen.“

Catull:

„flamea praevertet celeris vestigia cervae.“

Horaz:

„Vitas hinnuleo me similis, Chloe..."

Zu Fleming, PW IV, 25, 51 ff. vgl. z. B. Ovid, Trist. V, 2, 25 ff.:

„so viel Wild im Walde geht, ...
so viel Gutes woll' euch geben (Gott).“

„Silva feras quot alit ...
tot premor adversis.“

Sylv. I, 4, 6: „vervecum (= Schöps, Hammel) de grege Bruti“ hat Fleming Horaz, E. I, 4, 16 „Epicuri de grege porcus“ nachgebildet.

Fleming, Od. V, 33, 25 ff. enthält eine Reminiscenz an Ovid, Trist. V, 6, 38 und 41, und Ars amat. II, 517 ff.:

„Es möchte müglich sein ...
zu zählen wie viel Bienen essen
von Hyblens süssem Klee,
nur meine Pein, ein Ding auf aller Erden
kan nicht gezählt, kan nicht gemessen werden.“

Trist.:

„Florida quam multas Hybla tuetur apes ...
tam me circumstat densorum turba malorum.“

Ars amat.:

„Quot apes pascuntur in Hybla...
tot sunt in amore dolores.“

Fleming, PW III, 2, 373 ff.:

„So viel dein langer Strom ...
Inwohner Fische hat,
so viel mich früh' und spat
ergötze meine Braut“;

und Od. IV, 40, 19 ff.:

> „Ich bitte seinetwegen
> von Gott ihm so viel Segen . . .
> als Fisch' im Meere gehn."

vergleiche man beispielsweise mit Ovid, Trist. V, 2, 25 und 27:

> „quot piscibus unda natatur . . .
> tot premor adversis";

oder auch Trist. IV, 1, 55 f.:

> „Meque tot adversis cumulant . . .
> quot . . . fretum pisces . . . habet."

Aus dem Pflanzenreiche sind außer den oben S. 73 f., 77 f., 96 erwähnten folgende Beispiele genommen:

In PW IV, 52, 13 ff. lehnt sich Fleming an Catull 64, 105 ff. an:

„. . . Wie wenn das Wetter blitzet und auf den dicken Wald viel' Donnerkeile sprützet, die steinern' Eiche spält, der Fichten Kraft zerbricht . . ."	„. . . velut in summo quatientem brachia Tauro quercum, aut conigeram sudanti cortice pinum indomitus turbo contorquens flamine robur, eruit . . ."

Der Fl., PW III, 6, 190 f., ausgesprochene Vergleich findet sich bei Horaz, c. II, 10, 9 f.:

„Grosse Dannen, hohe Fichten, die bestürmt des Nordwinds Zorn."	„Saevius ventis agitatur ingens pinus."

Fleming, Od. IV, 40, 19 ff. deckt sich mit Ovid, Trist. V, 1, 31 ff.:

„Ich bitte seinetwegen von Gott ihm so viel Segen, . . . als Zweige sind in Wäldern, als Kräuter auf den Feldern."	„Quot frutices silvae . . . (habent,) tot mala pertulimus." V. 32 „mollia quot Martis gramina campus habet, tot mala pertulimus."

Unter dem Einflusse der angeführten Ovidstellen mag auch Fl., Od. V, 33, 19 ff. zustande gekommen sein:

> „Glaubts, wo ihrs anders könnt verstehen,
> ihr Blätter ingesammt,
> der Pein muss eure Zahl nachgehen,
> in die ich bin verdammt."

Vergleiche mit Mineralien sieh o. S. 86 f. Ferner Fleming, PW II, 14, 9 ff. lehnt sich an Tibull I, 1, 63 f. an:

„Wer hier nicht wolte weinen, Adern müsten sein aus harten Kieselsteinen, Herze von Demant."	„Flebis: non tua sunt duro praecordia ferro vincta, nec in tenero stat tibi corde silex."

Um zu steigern setzt Fleming an Stelle von „ferrum" „Dent". Im übrigen ist er deutlich von Tibull abhängig. — Das fallende Bild „Adern aus Kieselstein" hat Fleming aus Ovid, st. I, 8, 41: „Et tua sunt silicis circum praecordia venae," r Amor. I, 11, 9: „silicum venae" entlehnt.

Vergleiche mit Stahl und Diamant (oder Stein) kommen h an folgenden Stellen vor:

Fleming, Od. V, 17, 82 ff.:

„. . . Sie hat einen Sinn erkiest,
dem fester Stahl nicht zu vergleichen
und harte Diamanten weichen";

PW I, 9, 366 ff.:

„Doch ihr seid Eisenart, euch kan doch nichts erweichen.
Den Demant zwinget Blut, den Stal zerschmelzt die Glut,
kein Demant und kein Stal gleicht eurem harten Mut?"

Son. IV, 10 („an seine Tränen") V. 12 ff.:

„Fliesst ewig, wie ihr fliesst! Es ist ja müglich nicht,
dass einst der Harten nicht ihr fleischerns Herze bricht,
das lange keinem Stahl' und Steine sich mag gleichen."

Od. V, 20, 17 f.:

„Bist du denn harter Stein und Stahl,
die man doch zwingen kan?"

Ferner Fleming, PW III, 6, 434; Od, II, 5, 4 f. und Son. III, 13, 3.

Außer den oben angeführten Stellen aus der römischen htung vgl. auch:

Tibull I, 10, 59 f.:

„A! lapis est ferrumque, suam quicumque puellam || verberat";

und Ovid, Trist. III, 11, 4:

„. . . dicam silices pectus habere tuum."

Fleming, PW I, 8, 32 scheint direct auf Ovid, Ars amat. I, 4 zurückzugehen:

ein Unrecht überwiegt den kleinen Sand am Meer."	„Numero cedet harena meo."

Für Fleming, PW IV, 52, 17 ff. (1638) und Son. IV, 60, 1 ff. r wohl Tibull II, 4, 8 ff. der Ausgangspunkt; beidemale ist der rgleich von den das Riff umtosenden Wellen genommen, aber n Fleming breiter ausgeführt.

Fleming, Od. V, 21, 1 ff. hat Ähnlichkeit mit dem, was Horaz c. III, 7, 21 f. von einem Jünglinge sagt.

„Geht, ihr meine Tränen, geht und erweichet der ihr Herze, die wie eine Klippe steht, unbewegt von meinem Schmerze";	„. . . scopulis surdior Icari voces audit adhuc integer."

Zu Fleming, PW IV, 49, 33: „Nicht Wellen, nein, ja Berge sinds zu nennen," und Son. I, 19, 7: „der Sturm flog klippenhoch" bieten Parallelen Ovid, Trist. I, 2, 19: „quanti montes volvuntur aquarum!" und Trist. I, 4, 7 f.: „monte nec inferior . . . unda."

Vergleiche mit dem Wasser s. o. S. 46, 58 f., 84 f., 87 f. Wie die römischen Dichter vergleicht Fleming starkes Weinen mit dem Regen.

Catull 68, 56: „Tristique imbre madere genae."
Ovid, Ars amat. I, 532: „Indigno teneras imbre rigante genas."
Fleming, Sylv. I, 6, 12: „(Pudor) perpluit imbre genas";
Man. Glog. IV, 29, 6: „ex quo continuo mergimus imbre genas";
Sylv. V, 2, 116: „nil lacrymarum profiui juvant imbres";
Epgr. I, 34, 3: „dum cadit undantum lacrymabilis imber aquarum";
Sylv. VIII, Suav. 41, 15 f.: „O mea quam largis distinguitis imbribus ora, || crudae doloris filiae";
Son. I, 11, 8 „. . . was ich beweinen muss mit starken Tränengüssen";
Od. V, 1, 18 „. . . mit steten Tränen regnen."
Son. IV, 8, 4: „Ich regne für und für mit scharfer Tränen Laugen."[1])

Zu Fleming, Sylv. VIII, Suav. 38, 2: „pectora sunt Scythica candidiora nive" vgl. z. B. Martial IV, 42, 5: „nive candidior"; Ausonius, Parent. 5, 6; „. . . non calcata qui nive candidior."

Nur wenige Vergleiche mit Himmelskörpern hat Fleming antiken Dichtern entnommen:

Od. V. 24, 11 f. ist von Horaz, c. I, 12, 46 ff. entlehnt:

„wie des Monden voller Schein unter tausent Sternelein."	„. . . Micat inter omnis Iulium sidus, velut inter ignis Luna minores."

Mit Fleming, Od. IV, 40, 19 ff.:

„Ich bitte seinetwegen
von Gott ihm so viel Segen,
als Stern' am Himmel stehn".

---

[1]) An folgenden zwei Stellen fehlt das metaphorisch gebrauchte „imber": Fl., Sylv. I, 5, 25: „bis lacrymis maduere genae" und Sylv. IX, 12, 59: „Divinae maduere genae." Die erste Stelle ist unzweifelhaft von Ovid,

vgl. z. B. Ovid, Ars amat. I, 59: „quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas“;

Trist. IV, 10, 107 f.: „Totque tuli casus pelagoque terraque, quot inter || occultum stellae conspicuumque polum.“

Im Anschluss hieran mögen auch folgende Anlehnungen besprochen werden:

Fleming, Sylv. IX, 1, 15, 27 f. erinnert an Ovid, Trist. I, 9, 11 f.:

„nubes sole fugata, sole claro; umbra corpore facta, dempta eodem.“	„Utque comes radios per solis euntibus umbra est, cum latet hic pressus nubibus, illa fugit . . .“

Zu Flemings PW I, 5, 27: „Mein ganzer Lebenslauf gleicht einem Schatten nur“ vgl. Horazens bekannte Worte: „pulvis et umbra sumus“ c. IV, 7, 16. Sylv. VIII, Suav. 34, 11 f. hat Fleming aus Ovid, Ars amat. III, 693 f. entlehnt:

„Dixerat et tepidas halabat ab oribus auras, qualiter a zephyris mollibus aura tremit.“	„Lenibus inpulsae zephyris auraque salubri tot generum frondes herbaque summa tremit.“

Diese Betrachtung der sinnlichen Vergleiche ergibt folgende statistische Resultate: Am häufigsten entlehnt Fleming Vergleiche mit Mineralien; aus seinen Gedichten wurden dafür 16 Stellen herangezogen; es folgen darauf die Vergleiche mit Thieren: 14; mit dem Wasser: 14; mit Pflanzen: 11; mit Himmelskörpern: 5; und schließlich mit Personen: 7. Dieses Ergebnis entspricht der poetischen Technik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

b) Unsinnliches.

Hier haben wir es ausschließlich mit Metaphern zu thun, und zwar wird meistens eine Person mit einem Begriffe identificiert; dabei kann entweder der Begriff und die Person oder der Begriff allein genannt sein.

Häufig werden von Fleming die besungenen Personen mit „decus“ angeredet; man vergleiche z. B.: Sylv. I, 5, 77; IV, 1, 1; VI, 8, 1; VIII, Suo Flem. V. 18; IX, 12, 210; Man. Glog. VII, 26, 2; 32, 1; Epgr. I, 49, 1; III, 46, 1; V, 18, 5; IX, 56, 5 u. ö. In Flemings deutschen Gedichten steht in derselben

Ars amat. III, 378: „lacrimis vidi saepe madere genas“ entlehnt; die zweite aber könnte auch auf den oben gebrachten Beleg aus Catull (68, 58) zurückzuführen sein.

Verwendung das Wort „Zier“: Od. I, 6, 29; II, 1, 8; III, 10, 7; Überschrift 32, 1 u. ö. Zahlreich sind die Belege aus der römischen Dichtung: Catull 64, 323; Vergil, Ecl. 5, 34; Martial I, 55, 2; IV, 14, 1; Ausonius, Parent. 17, 18 u. a.

Horazens Verbindung: „praesidium et decus“ (in metaphorischer Bedeutung) c. I, 1, 2 hat Fleming zweimal verwertet: Epgr. IX, 62, 2: „o decus Hyrcani praesidiumque Dei“[1]) und Son. IV, 60, 5: „Schutz und Zier“.

Auch „deliciae“ und „delicies“ wird in derselben Weise verwendet: Fleming, Sylv. II, 3, 2; 11, 47; Man. Glog. V, 6, 2; Epgr. XII, 1, 2 u. ö. In deutschen Gedichten steht dafür „Lust“: Son. II, 9, 7; III, 4, 3; IV, 26, 6 u. a. Vgl. z. B. Catull 2, 1; 3, 4; 32, 2.

Selten kommt „gloria“ vor: Fleming, Sylv. I, 5, 118 u. 135. Hiezu vgl. z. B. Martial II, 90, 2; 91, 1; IV, 55, 1; 75, 2. Zu „cura“ in der Anrede (Fleming, Sylv. II, 7, 1) ist z. B. Tibull, El. Lygd. 4, 43 zu vergleichen: „Salve, cura (=Liebling) deum.“

Eine geliebte Person wird von Fleming häufig „anima“ oder „animula“ genannt; so z. B. Sylv. II, 3, 4; in deutschen Gedichten wird verwendet „Seele“, z. B. Od. II, 4, 46; Son. IV, 38, 1 und 89, 10; auch „Herz“, z. B. Son. IV, 13, 14. Aus der römischen Poesie vgl. z. B. Horaz, c. III, 9, 12, wo „anima“ für „puella“ steht.

C. I, 3, 8 nennt Horaz seinen Freund Vergil: „animae dimidium meae“. Diese Stelle hat Fleming in vier Gedichten verwertet: Son. II, 5, 3 nennt er die Frau: „des Herzens halben Teil“; PW II, 14 beklagt er den Tod einer verheirateten Frau und spricht V. 9 zu ihrem Gatten: „Sie, euer halb Ihr, liegt“; Epgr. III, 35, 4 nennt er einen Freund: „o animae medium meae“; Horazens „dimidium“ hat Fleming, um zu variieren, in „medium“ geändert; dieselbe Änderung wurde auch Od. V, 25, 32 vorgenommen: „meines Herzens Herz“. Alle 4 Gedichte fallen in die Zeit von 1634—1636.

Zu den unsinnlichen Metaphern rechne ich auch diejenigen Fälle, wo das Vergleichsobject allerdings ursprünglich sinnlich ist, bei der metaphorischen Verwendung aber an die sinnliche Erscheinung dieses Objectes nicht mehr gedacht wird.

Wiederholt begegnet uns bei Fleming die Anrede mit „lux“; so: Sylv. VIII, Suav. 7, V. 2 und V. 26; Suav. 12, V. 3; Suav. 15, V. 10; Suav. 20, V. 2; Man. Glog. IV, 6, 5; Epgr. I, 37, 7; X, 42, 1 u. ö. Hiezu ist zu vergleichen z. B. Martial I, 68, 6; Tibull, Sulpic. 6, 1; Ovid, Ars amat. III, 524.

Sylv. I, 5, 23 gebraucht Fleming in der Anrede „ocelle“; Parallelen hiezu bieten z. B. Catull 50, 19; Plaut., Trin. V. 245 u. a.

Sehr häufig wird „flos“ in metaphorischer Bedeutung verwendet; so z. B. Sylv. I, 5, 86; Man. Glog. II, 12, 3; VII, 42, 1; Epgr. IV, 34, 3; 38, 1; 42, 1; V, 3, 7; XI, 20, 3 . . .; in deutschen Gedichten steht „Blüte“; z. B. Od. II, 2, 19; 10, 50; PW I, 1, 21; IV, 23, 27; 44, 153. Vgl. beispielsweise Catull 17, 14; 62, 46 (resp. 55); Lucr. III, 770. Ebenso können die Verba „florere“ und „blühen“ metaphorisch gebraucht werden: Fleming, Man. Glog. VII, 13, 5; V, 15, 5; Sylv. IV, 1, 19; Od. V, 13, 19 u. ö. — Parallelen bieten z. B. Tibull I, 8, 47; Horaz, A. P. V. 62 und 115; Vergil, Ecl. 7, 4; Auson., Parent. 20, 3.

---

[1]) Diese Entlehnung wurde von Lappenberg bemerkt.

Auch für die metaphorische Verwendung von „grünen" (z. B. Fleming, Od. V, 13, 11) bietet die römische Dichtung Belegstellen; z. Horaz, c. I, 9, 17; Epd. 13, 4.

In dem Capitel „Tropen" wurden aus der römischen Dichtung im ganzen 129 Belege herangezogen; davon gab Horaz 37 Stellen; Ovid 31; Tibull 20; Martial 13; Catull 12; Vergil 10; Ausonius 4; Plautus und Lucrez je 1.

Anhang: Metrik.

Dass ein Zusammenhang zwischen der metrischen Form und der Anlehnung an die Antike besteht, scheint daraus hervorzugehen, dass Flemings Sonette nur wenige Entlehnungen erkennen lassen. Aber andererseits muss beachtet werden, dass er doch nicht nur da die Römer zum Vorbild nimmt, wo er antike Metra verwendet. Denn diese hat er nur in seinen lateinischen Gedichten gebraucht; und zwar begnügte er sich für sie nicht mit den vorhandenen Gattungen, sondern nahm auch neue Versverbindungen vor. Im Folgenden soll eine Übersicht der in seinen lateinischen Gedichten vorkommenden Metra gegeben werden.[1])

In Hexametern sind folgende Gedichte Flemings abgefasst: Das ganze I. Buch Sylvarum (6 Gedichte); ferner Sylv. VII, 3; Sylv. VIII, „Suo Flemingo" und „Ad Genium"; Sylv. IX, 2 und 12, 2. Theil. — Von den in dieser Arbeit herangezogenen römischen Dichtern kommen ganz hexametrische Gedichte bei Horaz, Vergil, Catull, Tibull, Ovid vor.

Akatalektischer iambischer Senar: Fleming, Sylv. VI, 5; 8; IX, 1, 7; Man. Glog. II, 19. Katalektischer iambischer Senar: Fleming, Sylv. VI, 7; Man. Glog. II, 23. In iambischen Senaren dichten Catull, Horaz, Vergil, Martial, Ausonius.

Iambischer Septenar: Fleming, Sylv. VIII, Suav. 31 und Suav. 44; Sylv. IX, 1, 6. — Kommt nur bei Catull vor.

Trochäischer Septenar: Fleming, Sylv. VII, 6; VIII, Suav. 2; IX, 8, 35; Man. Glog. IV, 33 und mit fehlender letzter Silbe Sylv. IX, 3, 1. In diesem Metrum sind verfasst das „Pervigilium Veneris", ferner Stücke von Terentianus Maurus, Ausonius, Prudentius u. a.

Choliamb: Fleming: Das ganze V. Buch Sylvarum (12 Gedichte); Sylv. VII, 8; VIII, Suav. 11; IX, 1, 5; 8, 34; Man. Glog. V, 11 und 17; Epgr. VIII, 29. — Von Römern bedienten sich dieses Metrums Cn. Matius, Laevius, M. Varro, Catull (häufig), Persius, Petronius, Martial.

---

[1]) In der Aufzählung der antiken Metra folge ich Gleditsch im „Handbuch der classischen Alterthums-Wissenschaft", II. Band. Nördlingen 1885. („Metrik der Römer", S. 573 ff.)

Katalektischer iambischer Dimeter: Fleming, Sylv. VIII, S. 13. In der römischen Poesie kommt dieser Vers erst spät vor, zuerst bei Petronius.

Die letzte Zeile der Sapphischen Strophe, den sogenannten Adonius (katalekt. daktyl. Dimeter) nimmt Fleming für ein ganzes Gedicht: Sylv. VIII, Suav. 43. — In der römischen Dichtung kommt der Adonius niemals selbständig vor.

Phalaecischer Hendekasyllabus: Fleming: Das ganze IV. Buch Sylvarum (7 Gedichte); Sylv. VII, 7; VIII, Suav. 4; Suav. 6; Suav. 8; Suav. 16; Suav. 21; Suav. 46; Sylv. IX, 1, 9; 8, 27 und 30; Man. Glog. II, 18; 34 und 39; Epgr. VIII, 34. Auch Man. Glog. II, 21 ist in diesem Versmaß gedichtet, nur fehlt dem ersten Verse — vielleicht aus Versehen — ein Fuß. Den Hendekasyllabus hat Catull (in 40 Gedichten) und Martial verwendet.

Die meisten lateinischen Gedichte Flemings sind im elegischen Distichon abgefasst: Das ganze II. Buch Sylvarum (23 Gedichte); Sylv. VII, 1 und 4; Sylv. VIII, „Dedicatio" und „Fabula"; Sylv. VIII, Suav. 1. 3. 5. 10. 12. 14. 17. 18. 19. 20. 22. 23. 24. 26. 28. 29. 30. 32. 33. 34. 35. 37. 38. 39. 40. 42. 45; Sylv. IX, 1, 4 und 19; Sylv. IX, 3, 2 und 8; Sylv. IX, 4, 5 und 7; Sylv. IX, 8, 1. 2. 4, 5. 7. 8. 9. 10. 11. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 28. 29. 31. 32. 33. 36. 37. 38. 39. 40; Sylv. IX, 10. 11. 12 (Anfang). 13 und 14; Man. Gloger, das ganze I. Buch; Man. Glog. II, 1—17. 20. 22. 24. 25. 26. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 35. 36. 37. 38. 40. 41. 42. 43. 44. 45; Man. Glog. III, 2—22; Man. Glog. IV, 1—32. 34. 35; Man. Glog. V, 1—10. 13. 14. 15. 16. 19. 20. 21. 22. 23; Man. Glog. VII, 1. 2. 4. 5. 6. 8. 10. 11—44. Schließlich sind in elegischen Distichen alle zwölf Bücher der Epigramme abgefasst, bis auf Epgr. VIII, 29. 34 u. 35. Dieses Vermaßes bedienten sich Catull (c. 65—68); Tibull; Ovid.

Iambisches System nach Archilochos: Fleming, Sylv. VI, 1. 2. 3. 4. 6; VII, 5; VIII, Suav. 25; IX, 1, 14; Man. Glog. VII, 9; Epgr. VIII, 35. In diesem Metrum sind die ersten zehn Epoden des Horaz abgefasst.

Erstes Pythiambisches System: Fleming, Sylv. VIII, Suav. 41; Man. Glog. II, 27. — Horaz, Epd. 14 und 15; Ausonius, Epist. 3.

Zweites Pythiambisches System: Fleming, Sylv. VIII, 2. Gedicht, S. 105; Man. Glog. III, 1. — Horaz, Epd. 16.

Hipponakteisches System: Fleming, Sylv. III, 1 und Sylv. IX, 3, 5 (beide akatalektisch). Fleming lässt auf den trochäischen Dimeter den iambischen Senar folgen; in der antiken Metrik ist es umgekehrt. — Im Hipponakteischen System ist Horazens c. II, 18 gedichtet.

Asklepiadeisches Distichon: Fleming, Sylv. III, 8; VII, 9; VIII, Beginn; VIII, Suav. 7. — Horaz hat dieses Distichon zwölfmal verwendet.

Hypermetra aus Glykoneen: Fleming, Sylv. VIII, Suav. 9; Sylv. IX, 1, 3. — Catull c. 34 und 61.

Sapphische Strophe: Fleming, Sylv. III, 3, 5. 7. 9. 10; VII, 10; VIII, Suav. 27; IX, 1, 1. — Diese Strophe finden wir bei Catull (c. 11 und 51); Horaz (in 26 Gedichten) und Ausonius.

Alcäische Strophe: Fleming, Sylv. III, 2 und 4; VII, 2; VIII, Suav. 15; IX, 3, 9. — Horaz hat in diesem Metrum 37 Gedichte abgefasst. —

Asklepiadeische Strophe A: Fleming, Sylv. III, 6. Sie kommt bei Horaz neunmal vor.

Es wurde schon oben angedeutet, dass Fleming auch neue metrische Verbindungen vornimmt; aus bereits vorhandenen metrischen Reihen bildet er neue Strophen.

Sylv. IX, 3, 6 verbindet Fleming den versus iambelegicus[1]) mit dem versus elegiambicus.

Iambischer akatalektischer Senar + daktylischer katalektischer Pentameter: Sylv. IX, 1, 13.

Trochäischer akatalektischer Dimeter + iambischer akatalektischer Senar: Sylv. IX, 1, 8.

Trochäischer akatalektischer Dimeter + trochäischer katalektischer Dimeter: Sylv. IX, 6.

Daktylischer katalektischer Trimeter + trochäischer akatalektischer Dimeter + iambischer Senar: Sylv. IX, 1, 10.

Iambischer akatalektischer Senar zweimal + Phal. Hendekasyllabus zweimal: Sylv. IX, 1, 15; stichisch abwechselnd: Sylv. IX, 1, 20.

Trochäischer akatalektischer Dimeter fünfmal + trochäischer Septenar einmal: Sylv. VIII, Dithyr.

Choliamb + daktylischer katalektischer Trimeter + iambischer Dimeter: Sylv. VIII, Suav. 36.

Freirhythmisch sind zu lesen: Sylv. IX, 1, 12, und 3, 3. — Sylv. IX, 1, 2 und 11; IX, 2, von V. 660 bis Schluss; IX, 3, 4 und Man. Glog. V, 12 bestehen aus lauter Kürzen, und sind daher überhaupt nicht metrisch zu lesen. — Dasselbe gilt von Sylv. IX, 3, 7, wo 3 mit 2 Molossen (lauter Längen) stichisch abwechseln.

Accentuierend ist Sylv. I, 1, 21.

---

[1]) Der versus iambelegicus mit dem daktylischen Hexameter verbunden, bildet das II. Archilochische System (Horaz, Epd. 13), und der versus elegiambicus mit dem iambischen Senar das III. Archilochische System (Horaz, Epd. 11).

Zusammenfassende Betrachtung.

Zur Zeit, als Fleming zu dichten anfieng, stand Opitz auf der Höhe seiner Macht. Allerorts wurde er bewundert und als Begründer der neuen Dichtung gepriesen. Es ist daher begreiflich, dass auch der Jüngling Fleming vor der herrschenden Autorität sich beugte und in die von ihr vorgezeichnete Bahn einlenkte.

Eindringliches Studium der antiken Literatur war die erste Forderung, die Opitz an jeden Poeten stellte. Fleming befolgte die Rathschläge des Meisters, setzte die in der Schule begonnene Lectüre römischer Poeten fort, und theils aus diesem Studium, theils aus dem Lesen Opitz'scher Dichtungen erwuchsen seine Erstlingswerke. — Über Flemings Lectüre sind wir zwar urkundlich nicht unterrichtet, aber die sehr zahlreichen Entlehnungen, die aus den verschiedensten Gedichten verschiedener Autoren genommen sind, lassen ihren Umfang und ihre Genauigkeit erkennen. Dass diese Kenntnis der römischen Literatur nicht aus der Schule allein stammen kann, das beweist die Anzahl der Fleming bekannten Gedichte: in keiner Schule hätte eine so umfassende und eindringliche Belesenheit erzielt werden können; auch gehören nicht alle von Fleming benützten Dichtungen zur Schullectüre. Und endlich ist eine Anzahl von Entlehnungen, u. zw. selbst solche aus späteren Jahren, so genau, dass Fleming das lateinische Vorbild in Händen oder in neuester Erinnerung gehabt haben muss. Während seiner Universitätszeit, in der er ja, obwohl Mediciner, auch humanistische Vorlesungen besuchte und durch seine Dichtungen schon die Poetenkrone erwarb, hat er sich gewiss mit Horaz, Ovid, Tibull, Catull beschäftigt. Aber auch auf die große Reise müssen ihn einige Bändchen römischer Gedichte begleitet haben. Das ergibt sich aus folgenden Erwägungen.

Oben S. 13 wurde darauf aufmerksam gemacht, dass von den 7 Gedichten, in welchen Fleming Horaz erwähnt, 5 dem Jahre 1631 und 2 den Jahren 1635 und 1636 angehören. Das

dies kein Zufall ist, beweist die fernere Beobachtung, dass die zahlreichsten Entlehnungen aus Horaz auf die Jahre 1631/2 und 1635/6 treffen.[1]) 1629 und 1630 sind die Entlehnungen aus Horaz sehr selten, 1631 und 1632 dagegen sehr häufig; 1633 fällt die Zahl, und 1634 finden wir größere Entlehnungen nur sehr sparsam; 1635/6 sind die Entlehnungen abermals sehr reichlich, und in den folgenden Jahren sinkt die Zahl wieder. Nimmt man dazu, dass alle wichtigeren Entlehnungen aus der „Ars poetica" in die Jahre 1631 und 1635/6 fallen, so ist die Vermuthung begründet, Fleming habe zweimal — 1631 und 1635 — Horazens Gedichte gelesen, u. zw. nicht ausgewählte, sondern sämmtliche Gedichte; denn in beiden Epochen finden wir aus sämmtlichen Gedichten schlagende Entlehnungen. Ihre überwiegende Mehrzahl trifft aber auf die Carmina, eine geringere Zahl auf die Epoden und Satiren, die geringste auf die Episteln.

Die Mehrzahl der Berührungen mit Ovid stammt aus den Jahren 1635/6—38 (sieh oben S. 11 f.; 18). Aber schon in den Jahren 1631/2 finden wir eine ziemlich ansehnliche Summe unzweifelhafter Entlehnungen. Wir dürfen daher auch hier annehmen, dass Fleming Ovids Gedichte zweimal gelesen habe, umsomehr als in den Dichtungen der übrigen Jahre nur sehr wenige Entlehnungen zu finden sind. Fast sämmtliche in der ersten Zeit nachweisbaren sind der „Ars amatoria" entnommen; in der späteren Zeit treten außer der „Ars" sehr stark die „Tristien" hervor, weniger die Briefe „ex Ponto" und die „Metamorphosen".

Die wichtigsten Entlehnungen aus Tibull fallen in die Zeit von 1630—33 (sieh oben S. 18); am meisten benützt sind das I. und IV. Buch (Paneg. Mess.).

Aus Catulls Gedichten hat Fleming besonders in den Jahren 1631 und 1632 entlehnt; in dieselbe Zeit fallen auch die oben S. 15 besprochenen Erwähnungen Catulls.

Während der leidenschaftliche Liebesdichter über die Studentenjahre Flemings wenig hinauswirkt, kommt der formgewandte Gelegenheitsreimer Ausonius erst darnach, 1634 bis 1636, recht zur Geltung.

Auch die wenigen wichtigeren Stellen aus Vergil fallen in die spätere Zeit (sieh oben S. 18).

---

[1]) Hier und bei allen Schlussfolgerungen werden nur die genau sich anschließenden Entlehnungen beachtet.

Aus Martial hat Fleming zu allen Zeiten — allerdings recht wenig — entlehnt.[1])

Aus der Betrachtung dieser Chronologie und aus der Erwägung, dass ein begabter Dichter bei natürlicher Entwicklung von den Mustern seiner Jugend stärker abhängig ist, als von jenen seiner reiferen Jahre, wird man schließen, dass Horaz, Ovid, Tibull und Catull am stärksten auf Flemings Dichtung gewirkt haben. Dies bestätigt sich.

Am Schlusse jedes Capitels dieser Untersuchung wurde jedesmal, hoffentlich ohne größere Irrungen, zusammengezählt, von welchem Dichter gerade sich Fleming am meisten abhängig zeigte; es wurde aber auch beachtet, dass das Ziffernverhältnis wiederholt durch die Bedeutung der Entlehnungen corrigiert werden muss. Eine völlig objective Statistik ist ja hier nicht aufzustellen, ein Verhältnis in Procenten nicht zu berechnen. Es sind mehrmals nur einzelne ähnliche Beispiele herausgegriffen worden, die sich häufen ließen und deren eines vielleicht schon hinreichend für Flemings Anregung war; auch dadurch werden die todten Summen einigermaßen trügerisch. Ferner erinnere ich nochmals daran, dass ich nicht von allen in den Kreis meiner Beobachtung gezogenen Autoren alle Werke durchprüfte, wenn die Ergebnisse einer größeren Probe zu geringfügig waren, um eine wertvolle Beute zu versprechen. Dabei kann ich mich getäuscht und auch sonst Einzelnes übersehen haben. Immerhin

[1]) Ein chronologisches Ziffernverhältnis der wichtigsten Entlehnungen aufzustellen verbietet sich dadurch, dass so viele Gedichte Flemings undatiert sind; man kann also nicht prüfen, ob die Zahl der Entlehnungen mit der Zahl der Dichtungen fällt und steigt. Beschränkt man sich auf die datierten Gedichte, so weisen die Jahre 1631 46 Entlehnungen, 1635 und 1636 je 21, 1638 19, 1632 18, 1633 14 wichtige Entlehnungen auf. Abgesehen von dem ersten Jahre der Fleming'schen Dichtung und seinem Todesjahre lassen die Jahre 1634, 1637 und 1639 die geringste Zahl von Entlehnungen erkennen. Dies deckt sich mit den oben vorgetragenen Beobachtungen annähernd; denn auch sie haben ergeben, dass 1635 neue Beschäftigung mit römischer Poesie eintritt. Der Höhepunkt der Beeinflussung läge also 1631, wohl unter der Nachwirkung des Zusammentreffens mit Opitz, September 1630; dann folgt ein Selbständigwerden; und unter dem Eindruck des engeren Verkehrs mit Gymnasiallehrern in Reval seit Januar 1635 wieder eine stärkere Abhängigkeit von der römischen Literatur. Endlich aber müsste, was aus den oben vorgelegten Daten nicht ersichtlich ist, auf dem Heimwege nach Europa, 1638, der vorhergehenden Freiheit noch einmal eine Anregung zu größerer Gebundenheit gefolgt sein.

glaube ich, dass meine Beobachtungen und Zählungen doch einige zuverlässige Schlüsse erlauben, wenn man die Ziffern nicht zu ängstlich genau nimmt und alles Mitwirkende, besonders den inneren Wert der Anlehnungen abwägt.

Ich habe über 500 Belege aus römischen Dichtern für Flemings Poesien vorgelegt. Fast die Hälfte davon, gegen 240 Stellen, sind Horazens Gedichten entnommen. Ovid gab etwa 110, Tibull über 50, Catull über 40, Martial an 30, Vergil etwa 20, Ausonius 7, Plautus und Statius je 2, Lucrez, Persius, Cäsar, Columella je 1. Nehme ich nur die wichtigsten Belege heraus, die inhaltlich und formal so nahe zu Flemings Worten stehen, dass man mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen muss, er habe sie gekannt und bewusst verwertet, so beträgt die Summe über 240. Davon entfällt auf Horaz die größere Hälfte, nämlich gegen 140 Stellen, auf Ovid rund 50, auf Tibull rund 20, auf Catull etwa 15, auf Martial gegen 10, auf Ausonius 4, auf Vergil 3, auf Plautus und Cäsar je 1. Diese Ergebnisse decken sich mit dem, was die Chronologie lehrt, sie decken sich aber auch ungefähr mit den Zahlen der Erwähnungen dieser Dichter, die ich oben S. 10 ff. anführte. Ovid und Horaz hat Fleming am häufigsten genannt, Catull zwar seltener als Vergil, aber mit mehr bezeichnenden Worten; nur Tibulls Erwähnung würde man häufiger erwarten; denn dass Vergil öfter genannt wird, als im Verhältnis zu seinem Einflusse steht, erklärt sich leicht aus der Beobachtung, dass Fleming ihn nach der Meinung seiner Zeitgenossen für den größten Dichter zu halten sich bemüssigt sah.

Diese annähernde Übereinstimmung gibt, meines Erachtens, die Sicherheit, dass Fleming jedenfalls von den Dichtern, die er mit Namen nennt, am stärksten abhängig war; sie erlaubt die Vermuthung, dass er von keinem in bedeutendem Maße beeinflusst war, den er nicht nennt. Und so war es berechtigt, diese Beobachtungen auf den engeren Kreis der von ihm wiederholt genannten Poeten einzuschränken, sie sind diejenigen, welche sein Verhältnis zur römischen Dichtung hauptsächlich erkennen lassen.

Es zeigt sich also, dass der Lieblingsdichter der Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts, Horaz, auch auf Fleming den größten Einfluss übt. „Wer das Wesen der Poesie in die Singularität der Wendungen, Figuren, Metaphern, Bilder u. dgl. setzt, wer die poetische Form, die Versification für das Haupt-

sächliche, wo nicht für das Einzige hält, der wird Horaz für einen der größten Dichter halten."[1]) In dieser Lage waren die Renaissance-Poeten, zu denen Fleming zählt. Es ist aber für ihn als Lyriker charakteristisch, dass er sich am meisten an die Carmina hält. Neben Horaz bevorzugt Fleming die Erotiker, Ovid, Tibull, Catull, die Elegiker also und den Lyriker. Die rhetorische Neigung jener wirkte nicht allzustark auf ihn; meine Beobachtungen lassen erkennen, dass er viel mehr für die Tropen als für die Figuren aus der römischen Dichtung lernte; das heißt also, dass er als echter Lyriker die rhetorischen Mittel weniger benützte als die poetischen. Auffallend ist, dass Fleming, obwohl Verfasser zahlreicher Überschriften, sich von dem Epigrammatiker Martial selten führen ließ; begreiflicher, dass er dem Epiker und Didaktiker Vergil, dem Dramatiker Plautus nicht viel Anregung verdankt.

Fleming stand unter dem Eindrucke seiner lateinischen Lectüre, als er zu eigener Dichtung übergieng. Es ist vollkommen begreiflich, dass er seine Lesefrüchte zuerst in seinen lateinisch geschriebenen Gedichten verwertet, und erst später, nachdem er auf diese Weise den Inhalt der betreffenden Stellen sich näher gerückt hat, auch in deutschen Gedichten.[2]) Damit steht auch die Thatsache im Zusammenhang, dass die zeitlich vorangehenden Entlehnungen viel strenger an den Wortlaut der Vorbilder sich anschließen, als die jüngeren. Jene sind zum größeren Theil äußerlich, oft gespreizt und ungelenk; diese hingegen zeichnen sich gewöhnlich durch größere Selbständigkeit und tiefere Auffassung aus. Der Grund dieser Erscheinung liegt nicht nur darin, dass Fleming allmählich zur Einsicht kam, dass der poetische Wert der Entlehnung nicht von der Genauigkeit der Wiedergabe abhängt, sondern auch darin, dass er die Gedichte nicht mehr so sicher im Gedächtnisse hatte wie früher; häufig scheint er

---

[1]) Teuffel, Charakteristik des Horaz, Leipzig 1842, S. 94. Hier ist überhaupt die Vorliebe der deutschen Dichter des 17. und 18. Jahrh. für Horaz ausgezeichnet erklärt; sieh besonders S. 90 ff.

[2]) Eine große Zahl der Fleming'schen Gedichte ist nicht datiert und darum ist es unmöglich, die Vorherschaft der lateinischen oder der deutschen Sprache in bestimmten Ziffern für die einzelnen Jahre anzuzeigen. Hält man sich an die datierten Gedichte allein, so beginnt der Dichter 1629 mit lateinischen Versen, 1632 halten die beiden Sprachen sich das Gleichgewicht, dann überwiegt wieder die lateinische, 1635/36 die deutsche, und dann wieder die lateinische.

sich nur mehr ungefähr an Sinn und Ausdruck der betreffenden Stelle erinnert zu haben. Ja es kommt vor, dass das jüngere Gedicht nicht auf die lateinische Vorlage, sondern auf Flemings ältere Nachbildung dieses lateinischen Gedichtes zurückgeht. Solche Stellen sind also nur mittelbar von römischen Mustern abhängig; und oft mag Fleming selbst sich nicht bewusst gewesen sein, dass er hier einen entlehnten Gedanken ausspricht.

Wir dürfen im allgemeinen sagen: je älter der Dichter wurde, desto mehr emancipierte er sich von seinen Vorbildern und desto selbständiger trat er auf. — Aber gelegentlich entlehnt er auch noch in späteren Jahren so genau, dass er das lateinische Vorbild vollkommen im Gedächtnisse oder vor Augen gehabt haben muss; seine Lectüre dehnte sich ja noch aus, anderes las er wieder, und vielleicht half er sogar der getrübten Erinnerung durch Nachschlagen auf, wenn ihm eine halbvergessene Stelle für sein augenblickliches Vorhaben besonders zweckdienlich schien. Denn er hielt an der Opitzischen Vorschrift fest und glaubte wohl auch selbst, dass das, was von den Römern nach seinem Geschmacke vorgetragen war, nicht besser könne gesagt werden. Die ganze Poetik des 17. Jahrh. geht auf das Erlernen und Anwenden künstlerischer Mittel aus. Wer ihr huldigte, musste sein Gedächtnis üben und schärfen. Auch bei Fleming kann manches bei aller Treue unwillkürliche Reminiscenz sein, was den Eindruck bewusster Entlehnung bei uns erwecken muss. Die Grenze lässt sich nicht ziehen, da Fleming auch da, wo er compiliert, seine Quellen nicht nennt.

Ebensowenig lässt sich überall bestimmen, ob Fleming seinen Mustern die Anregung zum ganzen Gedichte oder doch zu einem Theile verdankt, oder ob er nur für die Ausführung eines selbstgewählten Themas sie zu Hilfe nimmt. Zweifellos liegt der letztere Fall sehr viel häufiger vor als der erste. Indessen gaben uns die Nachbildungen und andere Entlehnungen auch Zeugnisse, dass er seinen Mustern alles oder doch das Hauptsächliche verdankt, und hier wird man die Ansicht hegen dürfen: ohne die Anregung der Römer wäre dies Gedicht überhaupt nicht entstanden. Hier und sonst wird man die Vermuthung nicht unterdrücken dürfen, dass selbst auf die Stoffwahl die lateinische Dichtung Einfluss übte; an ihr sah Fleming, dass dies und jenes Motiv poetischer Behandlung fähig sei, sich dazu empfehle, und so suchte auch er es zu verwerten, ohne einen stärkeren inneren

Antheil dabei zu empfinden. Besonders nahe liegt diese Vermuthung, wo Fleming ein einheitliches römisches Gedicht in zwei selbständige Dichtungen zerschlug, wobei ihn freilich auch das einemal mehr der erste, das anderemal mehr der zweite Theil seiner Vorlage interessiert haben kann. Wer will entscheiden, ob Fleming jeweils in einer Situation war, die seine poetisch reizbare Seele gerade für ein Stück seiner Lectüre empfänglich machte, oder ob er sich dann und wann nur durch die Lectüre in eine Situation hinein versetzte, die ihm an sich fremd war; wer will entscheiden, ob er auf die äußerliche Anregung nur mit einer äußerlichen Stilübung reagierte, oder ob sie seine Seele in Schwingung und Stimmung versetzte? Gewiss wird man den letzteren psychologischen Vorgang da annehmen dürfen, wo er das übernommene Motiv frei ausgestaltet; aber da, wo er ziemlich sclavisch an die Vorlage, die die Anregung gab, gebunden bleibt, könnte doch innere Theilnahme auch vorhanden sein, falls nur der Poet die Meinung hatte, was er sagen wolle, lasse sich nicht besser aussprechen als mit den Worten des Originals. Oft wird man auch da, wo nur ein unwesentliches Stückchen eines lateinischen Gedichtes eingeflochten ist, das Gefühl gewinnen, dies Motiv, diese Wendung wäre hier nicht eingeschaltet worden, wenn nicht die lateinische Lectüre dazu angeregt hätte. Manchmal wirkt ja der Zwang des Musters so stark, dass der eigene Gedanke des Dichters dadurch verschoben wurde. Und auch die wiederholte Verwendung ein und derselben Stelle beweist ein besonderes Gefallen an derselben und erklärt so ihre überschüssige Einfügung. So viel steht jedenfalls fest, dass die römische Poesie einen wesentlichen Antheil an Flemings Dichtung hat; er lernte von ihr, stofflich und formal, Motive und Stil.

Seine Lectüre, an sich inhaltlich und sprachlich ungleichartig, wirkte also nicht einseitig auf ihn. Und er hatte auch kein einseitiges Absehen bei ihrer Verwertung. Ich kann nicht finden, dass er bei der Übernahme fremder Gedanken und Wendungen immer in gleicher Weise verfuhr. Ich habe darauf hingewiesen, dass er in älteren Gedichten zumeist treuer und genauer den Sinn und Wortlaut des Originals copiert, als in jüngeren, wo er häufig an seiner Vorlage vieles ändert, und sie mit neuen selbständigen Zuthaten versieht, so dass das Vorbild manchmal nahezu unerkennbar wird.

Der Dichter war zwar im allgemeinen bestrebt, den fremden Gedanken seinem momentanen Zwecke anzupassen und dementsprechend umzuformen; oft erreicht er dieses Ziel in bewunderungswürdiger Weise, die Entlehnung erhält neue Gestalt und neues Leben. Aber doch ist auch nicht selten die Art und Weise der Verwertung eine rohe, äußerliche; die Entlehnung fällt aus dem Ton und Charakter des übrigen Gedichtes heraus, sie bleibt todt.

Wiederholt hat Fleming das Specielle seiner Vorlage verallgemeinert, aber keineswegs ausnahmslos. Wiederholt hat er das Heidnische christianisiert; aber er hat auch häufig darauf verzichtet und er nimmt keinen Anstoß, einmal die Götter durch den einen Gott zu ersetzen und fast gleichzeitig an einer anderen Stelle von Jupiter zu reden, wo er ebensogut von Gott sprechen könnte. Gelegentlich setzt er auch etwas in die Sitte seiner Zeit um, im ganzen aber hat er als Renaissance-Poet seine Heimat und Zeit mehr antikisiert, als das übernommene antike Gut national und modern umgestaltet.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Entlehnungen und Anlehnungen lassen sich besondere Grundsätze der Änderungen nicht aufdecken; die einzige regelmäßig wahrnehmbare Absicht des Dichters ist, einen vom Original in etwas verschiedenen Wortlaut zu bieten; die Änderung ist Selbstzweck, er will nicht plündern, sondern erwerben.

Es ist charakteristisch für Fleming, dass nahezu alle seine Entlehnungen und Anlehnungen entweder ganz kurz sind, oder auf wenige Zeilen sich beschränken; ganze zusammenhängende Ketten von Entlehnungen, wie sie z. B. in Schwiegers „Geharnschter Venus“ aufgedeckt wurden, finden sich bei ihm äußerst selten. Es hängt damit aufs engste zusammen, dass die Mehrzahl der Entlehnungen äußerlicher, formaler Natur ist. Es handelt sich seltener um solche vorbildliche Stellen, die den Inhalt und Charakter eines ganzen Gedichtes bestimmen können, als um Entlehnungen äußerlichen, entbehrlichen Aufputzes, allgemein geläufiger Vorstellungen oder Erfahrungssätze. Stoffliche Entlehnungen im eigentlichsten Sinne konnte ich nur verhältnismäßig wenige nachweisen; wo dies aber der Fall ist, da erstreckt sich dann die Beeinflussung nicht auf ein oder zwei Zeilen, sondern gewöhnlich über einen größeren Abschnitt. Solche Entlehnungen machen dann oft den eigentlichen Inhalt der be-

treffenden Gedichte aus. Aber in keinem derartigen Gedichte schließt sich Fleming genau an sein Vorbild an, sondern er übernimmt bloß das nackte Motiv; in der Gestaltung und Verwertung dieses Motivs ist er selbständig. In solchem Verfahren sehe ich einen höheren Einfluss der antiken Literatur, denn hier handelt es sich nicht um äußerliches Copieren, sondern um innerliches Erfassen und Wiedergeben.

Aber solche höhere Aneignung ist, wie gesagt, selten; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle schiebt Fleming seine Erwerbungen aus der römischen Dichtung äußerlich ein. Mir scheint dies zu beweisen, dass er eine selbständige Dichternatur war, fein und stark genug begabt, poetisch zu empfinden und zu schaffen. Wenn er trotzdem viel Einzelnes von den Lateinern borgte, so geschah es, weil Meister Opitz dies den Kunstdichtern vorschrieb. Sicher meinte Fleming ebenso wie er, auf diese Weise die deutsche Dichtung der alten classischen ebenbürtig zu machen, ihr einen würdigen Platz neben ihr zu erringen. Nach damaligem Geschmacke hätte er ohne solche Zuthaten dies Ziel nicht erreichen können. Erst durch Herder und Schiller ist der Geschmack erkämpft worden, der der unmittelbaren Verwendung antiker Kunstmittel entrathen konnte.

Ob die Schulung durch die Lectüre der Römer Fleming mehr förderte oder hemmte, lässt sich nicht bestimmen, weil er von Anfang an sich in sie begeben hat, also keine Zeugnisse seiner dichterischen Befähigung aus freier Zeit zum Vergleiche mit den Werken der unfreien Zeit vorliegen. Im allgemeinen hat ja der Wetteifer mit den antiken Mustern die künstlerische Stilgebung und Formgewandtheit überall befördert, und auch Flemings Technik muss dadurch gewonnen haben. Aber die Vorschrift des Nachahmens hat andererseits die natürliche Entfaltung des poetischen Genius aufgehalten, das Individuelle zurückgedrängt. Flemings Genius und Eigenart war bedeutend genug, dabei nicht erdrückt zu werden. Trotz seiner umfangreichen Beschäftigung mit der römischen Literatur, trotz seiner gründlichen Kenntnis und zweifellosen Bewunderung einiger römischer Dichter hat er doch, wie ich wiederhole, sich nur sehr selten einen längeren Weg von ihnen führen lassen. Ja, was noch wichtiger ist zu beachten, in zahlreichen Liebes- und Freundschaftsliedern, in zahlreichen patriotischen und anderen Gedichten fand ich überhaupt keine Berührungen mit lateinischen

Vorbildern. Dazu darf man noch die Dichtungen gesellen, in denen nur leichte Anklänge an die alten Muster vernehmbar sind; da hat Fleming wohl unbewusst seine Empfindung mit der eines fremden Dichters vereinigt und die Ähnlichkeit der Empfindung bewirkte von selbst, zumal in lateinischen Gedichten, die Ähnlichkeit der Aussprache.

Nun freilich mag Fleming da, wo ich keine Beziehung zu den von mir untersuchten römischen Dichtern fand, von andern abhängig sein; von anderen Römern vielleicht, sicherer von deutschen, französischen, holländischen, italienischen Poeten. Erst wenn die Untersuchung auch auf diese ausgedehnt ist, wird man den Rest genau bestimmen können, der als Flemings Eigengut bleibt. Dann wird man für die Biographie und Psychologie des Dichters feste Grundlagen haben: denn was nicht nachgeahmt ist, hat er äußerlich und innerlich erlebt.

Was ich gab, ist nur ein Theil der Arbeit, die an Fleming gewendet werden muss. Auch dieser Theil, dünkt mich, hat zu seiner Charakteristik schon wesentliche Hülfen gegeben. Und ich glaube, dass die Wirkung der Opitzischen Lehre an diesem Beispiele als einem typischen beobachtet werden kann. Insofern darf diese Untersuchung als ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden.

Berichtigungen und Nachtrag.

S. 17, Z. 7 lies: „filum". S. 38, Z. 5 lies: „tradit". S. 41, Z. 10 rechts lies: „iunctaque". S. 60, Z. 8 v. u. lies: „fragili ligno vastum sulcavimus". S. 137, Z. 6 v. u. füge die Anmerkung bei: „Lappenbergs Nachweise römischer Vorbilder ergänzen theilweise meine Aufstellungen; sie fügen außer reichlichen Belegen aus Plautus auch solche aus Apuleius, Lucrez, Juvenal u. a. hinzu. Diese Belege betreffen auch zumeist den Wortschatz, besonders seltenere Wörter, darnach auch die Phraseologie, nicht aber den Inhalt, wodurch eine intime Vertrautheit Flemings mit diesen Autoren unwahrscheinlich wird.

Inhalt.

GRAZER STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN VON

ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.

IV. HEFT.

PRIOR

IN DEUTSCHLAND.

VON

DR. SPIRIDION WUKADINOVIĆ,

VOLONTÄR AN DER K. K. UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK IN GRAZ.



GRAZ.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.

1895.



GRAZER STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.



GRAZ.
K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.
1895.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA“, GRAZ.

FESTSCHRIFT

ZUM GEDÄCHTNISSE

DER

FEIERLICHEN ERÖFFNUNG

DES

SEMINARES FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

AN DER

K. K. KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ.

IV. HEFT.

PRIOR
IN DEUTSCHLAND.

VON

Dr. SPIRIDION WUKADINOVIĆ.
VOLONTÄR AN DER K. K. UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK IN GRAZ.

MEINER MUTTER.

Und was man ist, das blieb man andern schuldig.
Goethes „Tasso“.

VORWORT.

Priors Einfluss auf die deutsche Literatur wurde bisher auf Grund einzelner Briefstellen und Urtheile von Schriftstellern des 18. Jahrh. für bedeutend gehalten. Es ist richtig, dass von Hagedorn bis in die Kreise der Classiker alle hervorragenden und viele kleinen Dichter Prior rühmten und benützten, oder doch kannten; erst im 19. Jahrh. verliere ich seine Spuren. Die vorliegende Arbeit aber zeigt, dass man Priors Wichtigkeit für Deutschland doch nicht überschätzen darf. Dies Ergebnis gilt allerdings nur, wenn sich nichts Wesentliches meiner Beachtung entzogen hat. In Zeitschriften, Anthologien und Almanachen des vorigen Jahrhunderts mag noch manches zerstreut sein, es ist unmöglich in alle Einblick zu erhalten. Ja, es gelang mir sogar trotz Nachforschungen in den Bibliotheken von Berlin, Göttingen, Graz, München, Prag, Stuttgart und Wien nicht, alle Drucke, in denen Übersetzungen Priors stehen, aufzufinden. Dass mir solch Untergeordnetes entgangen sein wird oder nicht zugänglich ward, obwohl ich lange Priors Spuren in der deutschen Dichtung verfolgte, dürfte aber nichts an der Sache ändern; ein paar Einzelübersetzungen mehr, vielleicht sogar ein paar kleine Nachahmungen und Verwendungen Prior'scher Motive, sie werden die Legende seines großen Einflusses nicht zur Geschichte erheben können. Die Zahl würde erhöht, ohne dass das Gesammtbild dadurch einen wesentlich anderen Charakter bekäme. Um ein solches erstehen zu lassen, schien es auch besser, den Stoff nach gewissen Gesichtspunkten zu ordnen, als ihn streng chronologisch ablaufen zu lassen. Innerhalb der einzelnen Gruppen aber, die

sich sachlich bildeten oder um Personen schlossen, wurde die Zeitfolge möglichst gewahrt.

Nicht Wenige haben meine Arbeit durch ihren Rath unterstützt. Allen sei an dieser Stelle mein herzlicher Dank ausgesprochen. Insbesondere den Leitern der beiden Münchner Bibliotheken für ihr bereitwilliges Entgegenkommen, und meinen verehrten Lehrern, Prof. A. Sauer in Prag, der mich zu dieser Arbeit angeregt, Prof. E. Schmidt in Berlin, der sie gütig gefördert, und Prof. B. Seuffert in Graz, dessen bewährter Rath mir bei der Ausarbeitung reichlich zutheil wurde.

Graz, April 1895.

Spiridion Wukadinović.

Einleitung.

In seinem Vortrage über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrh.[1]) hat Max Koch gezeigt, dass die deutsche Dichtung im Anschluss an die Renaissance-Bestrebungen der anderen Culturstaaten auf dem Umwege über die französische und englische Literatur den Weg zur Antike und zur eigenen Selbständigkeit fand. Allerdings hat er, — und dies war bei der seinem Vortrage gebotenen Kürze nicht anders möglich, — hiebei nur die größeren Dichtungsgattungen ins Auge gefasst und Lyrik, Fabel, didaktisches und satirisches Gedicht geringeren Umfangs nur flüchtig gestreift oder links liegen lassen, obwohl auch hier der Einfluss Englands nicht zu verkennen ist.

Schon im 17. Jahrh., welches noch fast ausschließlich unter dem Scepter des französischen Geschmackes steht, finden sich Männer wie Georg Rudolf Weckherlin[2]), der sich in seiner Lyrik mit Vorliebe an englische Muster anlehnt. Aber erst das 18. Jahrh. brachte die englische Dichtung im stamm- und geistesverwandten Deutschland zur vollen Geltung. So hat — um nur einige wenige Proben hier anzuführen — auf dem Gebiete der geistlichen Lyrik, aber auch des leichten Liedes Edmund Waller sich hervorgethan. Chr. H. Schmid, der französierende Graf von Bar (Babioles litteraires) und andere haben sich eingehend mit ihm befasst. Seine geistlichen Gedichte hat Joh. Jak. Burkhard, der sich auch an Prior versuchte, ganz geschickt übersetzt (1761). Für ihn wirkten ferner im Göttinger und Leipziger Musenalmanach Gotter und Herder als tüchtige Anwälte, und einiges von ihm bringt Nuscheler in Collins Eklogen. Auch Suckling, Mallet, Shenstone, Gray u. a. — die beiden letzten namentlich durch Boie und

[1]) „Verhandlungen der Karlsruher Philologenversammlung." Leipzig 1883, S. 95 ff.

[2]) W. Bohm: „Englands Einfluss auf G. R. Weckherlin." Dissertation, Göttingen 1893.

Gotter patronisiert — fanden im Göttinger Almanach gastfreundliche Aufnahme. Shenstone wurde von Herder in den Volksliedern, von Retzer im Vossischen Musenalmanach, mit besonderer Vorliebe von einem Ungenannten in der „Olla Potrida" übersetzt. Grays Oden erschienen 1776 in deutscher Prosa, ihm verdankt Gotter unter anderem seine bekannte Friedhofs-Elegie,[1]) und Hölty trotz seines ausdrücklichen Protestes (Schmid, Anthologie der Deutschen, 3, 201) die „Elegie auf einen Dorfkirchhof", deren bewunderte englische Vorlage von Seume und vielen anderen übersetzt wurde. Der pindarische Cowley und der weniger schwungvolle, aber tiefere Denham wurden von deutschen Nachahmern auf den Schild gehoben. An Popes „Allgemeinem Gebet" haben sich die besten damaligen Dichter versucht, und seine Dunciade, die wie die meisten seiner Werke hauptsächlich ins Große wirkte, hat auch einige satirische Gedichte kleineren Stils ins Leben gerufen.[2]) Auf dem Gebiete der Satire ist Rochester besonders zu nennen, dessen Gedichte zweimal (1717 und 1775) übersetzt wurden und über den 1735 eine ausführliche Biographie erschien. Als Fabeldichter concurrierte Gay mit den Franzosen; seine Fabeln wurden von Palthen misshandelt (Hamburg und Leipzig 1758). Thomsons malende Naturschilderung, die für die größeren Dichtungen von Brockes, Ew. v. Kleist, Zachariä u. a. von Einfluss ward, hat auch in kleineren Gedichten, besonders von Kleist und Hölty[3]), ihre Spuren hinterlassen. Und als der Ruf nach Natur in der deutschen Literatur ertönte, und die Dichtung im „Volksthum" der Vergangenheit kräftigen Boden suchte, da waren es wieder Engländer, welche dieser neuen Strömung eine bestimmte Richtung gaben — Ossian mit seinen nebelhaften Gesängen, und die Balladensammlung des Bischofs Percy.

Unter diesen Dichtern nun, deren stattliche Reihe durch diese knappe Aufzählung natürlich noch lange nicht erschöpft

---

[1]) Vgl. Schlösser: „Gotter" (Theatergeschichtliche Forschungen, 10, 168 f.).

[2]) Uz: „Magister Duns" (Deutsche Literaturdenkmale, 33, Nr. 12.); Lessing: „Wer ist der große Duns" (Hempel 12, 591); Gleim: „An den gelehrten Duns" (Werke 5, 40). Die von Wieland (1755) angekündigte Dunciade, sowie Herders Project (Haym, „Herder" 1, 216) und Riedels zwar vollendetes (Gruber, „Wieland" 51, 489), aber nicht gedrucktes Gedicht dieses Namens haben wir uns wohl in größerem Stile angelegt zu denken.

[3]) Rhoades: „Höltys Verhältnis zu der englischen Literatur." Dissert., Göttingen 1892.

ist, nimmt Matthew Prior (1664—1721) einen hervorragenden Platz ein. Heute ist das Interesse für ihn auch in seinem Vaterlande nur mehr ein literarhistorisches, und es hat in der englischen Lesewelt einiges Aufsehen erregt, als Thackeray in seinen Vorlesungen über die englischen Humoristen des 18. Jahrh. auch für ihn pietätvoll eine Lanze brach. Aber seinerzeit gehörte Prior zu den beliebtesten und gefeiertsten Dichtern Englands. Swift nennt ihn „one of the best poets in England", Gay „dear Prior, . . . beloved by every Muse", Goldsmith „a man of genius". Pope sagte von der „Alma", dass sie das einzige Gedicht sei, von dem er selbst der Verfasser hätte sein mögen, und Bolingbroke, Spence [1]) u. a. lassen es an anerkennenden Urtheilen nicht fehlen. Achtundzwanzig Prior'sche Lieder, sowie eine von ihm verfasste „Cantata" und der „Hymnus to the sun" [2]) wurden noch zu des Dichters Lebzeiten in Musik gesetzt, und seine beiden größeren Dichtungen „Solomon" und „Alma", sowie sein „Carmen saeculare" sogar ins Lateinische übertragen! [3]) Endlich führt Humphreys in seiner Lebensbeschreibung des Dichters [4]) nicht weniger als achtzehn Gedichte an, in welchen dieser, theils noch bei Lebzeiten, theils anlässlich seines Todes, oft in überschwenglicher Weise gefeiert wird.

So konnte es nicht ausbleiben, dass sein dichterischer Ruhm

---

[1]) Das von Taine („Hist. de la Litt. Angl." 3, 395 ff.) aus einem Briefe Bolingbrokes citierte „visage de bois" bezieht sich nur auf Priors Äußeres, während der Ausdruck „hollandais" gar nicht von Bolingbroke, sondern von Colb. de Torcy herrührt. (Mitford, „Life of Prior", Aldine Ed. I, XXXII.) Ebenso irrt A. Schröter („Entwicklungsgang der deutschen Lyrik im 18. Jahrh." Leipzig 1879, S. 34), wenn er die daselbst angeführten Urtheile über Prior dem Spence zuschreibt — demselben, „dessen schiefe Urtheile Lessing mehrfach im Laokoon corrigiert" — sie rühren vielmehr sämmtlich von Johnson her („Lives of the poets," Tauchn. II. 13). Spence hat sich im Gegentheil lobend über Prior ausgesprochen. (Spences „Anecdotes" 1820, S. 48.)

[2]) Eschenburg („Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften," Berlin und Stettin 1788, 3, 180 ff.) führt den „Hymnus to the sun" als eine von den Oden an, „die noch jetzt an jedem Neujahrstage zu St. James in Gegenwart des Hofes musikalisch (in der Vertonung von Purcel) aufgeführt werden".

[3]) Der „Salomo" von W. Dobson (1734), demselben, der auch Miltons „Verlorenes Paradies" ins Lateinische übersetzte, die „Alma" von Thom. Martin (1763) (Lowndes, „Bibliogr. Manuel of Engl. Lit." London 1864, Bd. 4), und das „Carmen saeculare" von Thom. Dibbon (Eschenburg a. a. O.).

[4]) Poëms on several occasions by Mr. Prior (vol. II., to which is prefixed the life of Mr. Prior, by Samuel Humphreys) 4th Ed. Lond. 1742.

über die Grenzen seiner Heimat bis nach Frankreich[1]) und Deutschland hinausgieng.

Schon in seinem Todesjahre brachten die in Leipzig erscheinenden „Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen" (Nr. 89 vom 6. November 1721) die Nachricht, dass auf dem Gute des Grafen von Oxford der „berühmte Poet" Matthew Prior am 26. September[2]) gestorben sei. Daran schließen sich ebenso knappe als ungenaue biographische Notizen. Wichtige Ereignisse aus dem Leben des Dichters werden einfach übergangen oder nur ganz nebenhin behandelt. Von der in sein ganzes Dasein so tief eingreifenden Gefangenschaft, auf die auch Goethe anspielt[3]), keine Silbe! Im Gegentheil wird behauptet, Prior habe sich bei dem Ryswicker Friedenscongresse so behutsam aufzuführen gewusst, „daß man nach erfolgter Veränderung der Regierung nichts auf ihn bringen können, als die Aufführung der Staatsbeamten von dem Parlament aufs schärfste untersucht wurde". Zu erwähnen bleibt noch, dass hier ein Prior'sches Epigramm ziemlich wörtlich, aber ohne jede Rücksicht auf die scharfe Pointierung des Originals übersetzt ist.[4])

Die späteren Biographien sind fast alle über einen Leisten geschlagen, aus dem Grunde, weil sie alle mehr oder weniger auf dieselbe Quelle, Cibbers Life of Prior zurückgehen. So die „Nachrichten aus dem Leben des Herrn Matthew Priors" in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens", 10. Bd. (Leipzig 1758) S. 468 ff. Ganze Satzreihen sind fast wörtlich aus Cibber herübergenommen, der übrigens auch von seinen eigenen Landsleuten weidlich ausgeschrieben wurde[5]). Wieder ist der Todestag falsch angegeben (als der 18. December). Sonst ist

[1]) Voltaire („Lettres philosophiques", Rouen 1734, Nr. 22, S. 120) nennt Prior „un des plus aimables poëtes d'Angleterre" und dichtet den „Candide" im Hinblick auf die „Alma". — J. A. Feutry, der Nachahmer des Robinson Crusoe und Übersetzer von Popes Abelard, hat auch einige Gedichte von Prior übersetzt (Schmid: „Theorie der Poesie", 1, 316.) Eine Übersetzung des „Salomo" von G. Bally erschien Cambridge 1743, „Heinrich und Emma" ist von einer Mme. d'Arconville in den Mélanges de Poesie Angloise, o. O. 1764 übersetzt.

[2]) Das richtige Datum ist der 18. September.

[3]) Aus meinem Leben, 13. Buch (Hempel 22, 125).

[4]) Derselbe „Epitaph" (Works 2, 202), der, obwohl Prior „extempore" hinzusetzt, auf eine schottische Grabschrift zurückgeht (Bluccowe 10, 216), ist auch von Kretschmann übersetzt (Werke, Leipzig 1789, 5, 360).

[5]) So von Humphreys in der oben (S. 3, Anm. 4) citierten Biographie.

aber aus begreiflichen Gründen Genaueres zu finden, als in dem Leipziger Nekrolog. Gelegentlich geht der Darsteller sogar über seine Hauptquelle, oder besser Vorlage, hinaus, so bei der Besprechung des Verhältnisses zu Dryden. Auch ein Brief Bolingbrokes wird herangezogen, und in den Anmerkungen die „Nachrichten der geheimen Comittee" citiert. Zum Schluss heißt es: „Der Tod einer so außerordentlichen Person, wurde sehr gerecht für einen unwiederbringlichen Verlust der witzigen Welt gehalten; und sein Angedenken wird denen alle Zeit theuer seyn, welche jemals an den holdesten Zaubereien der Musen Geschmack gefunden haben."

Reichhaltiger an ästhetischen Urtheilen — und diese müssen uns hier vorzugsweise beschäftigen — sind die „Historisch-kritischen Nachrichten von dem Leben und Schriften einiger merkwürdiger englischer Dichter, deren Denkmäler sich in der berühmten Abteykirche zu Westmünster befinden", Lübeck 1764 (von Karl Heinrich Langer, wie die Unterschrift der Zueignung besagt). Auch hiefür ist Cibber die Hauptquelle, daher dieselben stereotypen Anekdoten und Randbemerkungen, wie in den „Erweiterungen". Größere Ausführlichkeit ist dem Streite mit Garth in dem von Prior redigierten „Examiner" gewidmet. Oldmixons „History of the Stuarts" und „History of England" wird zur Schilderung der damaligen politischen Wirren nebenher benützt. Der Verfasser nennt Prior „einen der liebenswürdigsten und reizendsten Dichter, die Britannien jemals hervorgebracht hat". Seine Gesänge seien „voll Feuer und Harmonie", seine Schreibart werde noch heute für „ein Muster in dieser Art" gehalten. Die meiste Bewunderung wird dem „Salomo" gezollt. „Wenn er auch nichts als seinen Salomon geschrieben hätte, so würde er sich schon die Unsterblichkeit erworben haben." Der Anfang des Gedichtes wird hierauf mit Begeisterung im Original citiert und schließlich mit unkritischer Überschwenglichkeit eine höchst einseitige Inhaltsangabe geliefert.

Christian Heinrich Schmid hat in seiner Prior-Biographie (Biographie der Dichter, Leipzig 1770, 2, 237 ff.) dieses Urtheil über „Salomo" als „lächerlich" zurückgewiesen. Die Quelle seiner ganzen Darstellung ist neben Cibber vielleicht noch die Biographia Britannica. Auch Langer hat einiges hergeben müssen, so die Beschreibung des Grabdenkmales und die Bemerkung, dass Prior in der Verfassung eines Christen gestorben sei und

stets die größte Ehrfurcht gegen die Religion gehegt habe. Schmid ist der Ausführlichste und Genaueste von allen, wenngleich es auch bei ihm nicht an falschen Angaben fehlt. Der eigentlichen Lebensbeschreibung folgt hier die Aufzählung sämmtlicher Gedichte, von denen einige ganz (Imitation of Anacreon, The Question to Lisetta, Lisettas Reply, The Dove), einige theilweise (Merry Andrew, Her right name, Celia to Damon) in Prosa übersetzt werden. Dabei läuft der unverantwortliche Schnitzer unter, dass Schmid die alte Ballade vom nussbraunen Mädchen[1], welche Prior in „Henry and Emma" modernisiert hat, und welche daher in allen Priorausgaben mitgeht, als das Werk Priors übersetzt.

Eine zweite Biographie Schmids in der „Olla Potrida" (Berlin 1788, St. 1, S. 17 ff.) ist nur eine verbesserte Auflage der eben besprochenen. Das Streben nach Kürze macht sich wohlthuend bemerkbar, wenn es sich auch meist nur darin äußert, dass kleine Nebensätze ausgelassen, mehrere kurze Sätze zu einem zusammengezogen werden. Übertrieben lobende Beiwörter, an denen die ältere Biographie nicht arm ist, werden gemildert oder weggelassen. Die Aufzählung der Werke am Schlusse ist fortgefallen, und nur im Laufe der Darstellung wird dieses oder jenes Gedicht erwähnt, aber nie besprochen. Der Irrthum mit dem „nussbraunen Mädchen" ist beseitigt, andere werden dagegen hartnäckig fortgeführt. Schmid war von einer fast uneingeschränkten Bewunderung Priors erfüllt, die in allen seinen, auch bei anderen Gelegenheiten[2]) gefällten Urtheilen, sich offenbart. „Seine Muse", heißt es gegen den Schluss der ersten Biographie, „ist eine der reizenden Gespielinnen, die das menschliche Geschlecht durch angenehme Empfindungen erheitern. Die Liebe und der Scherz beseelen seine vortrefflichen Gesänge, in denen er theils in entzückenden Tändeleien mit einem Anakreon, theils in fröhlichen Liedern mit den besten französischen Sängern der Freude um die Wette streitet. Die sinnreichen Erfindungen, die Feinheit des Witzes und der Satire, die Zärtlichkeit und Naivetät verrathen eben so sehr den Dichter, der zugleich Hof-

[1]) Über die Ballade, für deren Verfasser lange Zeit Chaucer galt (noch bei Düntzer in den „Vorbemerkungen zu Wilh. Meisters Wanderjahren von Goethe", Hempel, 18, 9), vgl. Brydges, Censura litteraria, 6, 114.

[2]) Besonders in der „Anweisung der vornehmsten Bücher", Leipzig 1784, S. 380 (333).

mann war, als die Geschmeidigkeit, Reinigkeit der Sprache, feurige Harmonie und klaßische Zierlichkeit den Kenner und glücklichen Nachahmer der Alten."[1])

Wie diese Bewunderung Priors in Deutschland praktisch, — in Nachahmungen und Übersetzungen — ihren Ausdruck fand, sollen die folgenden Abschnitte zeigen.

Hagedorn. Die Bremer Beiträger.

Im deutschen Norden, dort wo der Charakter der niederdeutschen Seestadt sich dem englischen Volkstypus am auffallendsten nähert, hat Priors Muse ihren Einzug in deutsches Gebiet gehalten. Der größte damalige Vertreter der Literatur Hamburgs[2]) wurde zugleich als der „deutsche Prior" gepriesen (Almanach der deutschen Musen, Leipzig 1773, S. 3) und von vielen Seiten als der glücklichste Nachahmer des britischen Dichters hingestellt. (Lessing, Hempel 9, 130; 12, 516; Uz, an Gleim 29. März 1746, ungedruckt; Chr. H. Schmid, Biographie der Dichter 1, 389.) Und in der That fordern die beiden Dichter zur Vergleichung heraus.

Beide wuchsen in beschränkten Verhältnissen auf, aber der adelige Hagedorn genoss durch feinsinnige Eltern und Lehrer eine sorgsame Erziehung, während Prior erst durch die Gönnerschaft eines vornehmen Literaten in den Stand gesetzt wurde, einer solchen sich zu erfreuen. Beide waren nicht Gelehrte von Fach, aber sie zeigten eine seltene Belesenheit in der eigenen und in fremden, antiken und modernen Literaturen, die sie in gelehrten Anspielungen, — der Deutsche auch in trockenen Anmerkungen — verwerteten. Beide kamen in der Welt herum und wünschten die reiz- und gefahrvolle Laufbahn des Diplomaten einzuschlagen. Prior hat ihre Licht- und Schattenseiten im vollsten Ausmaße kennen gelernt, während Hagedorn in fester Lebensstellung in seiner Vaterstadt weilte und starb. Auch in trüben Stunden haben beide an einer gewissen horazischen Lebensweisheit — dieser Römer war beider Liebling — fest-

[1]) Der Vollständigkeit halber sei auch auf den „Allg. Litt. Anzeiger 1800", S. 1211, hingewiesen, der eine ganz kurze biographische Skizze enthält.

[2]) Witkowski: „Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland und Fr. v. Hagedorn." Leipzig 1889.

gehalten und selbst in gesetzteren Jahren einen jugendlichen Hang zur Leichtlebigkeit bewahrt. Beide sind derb und behaglich in der humoristischen Erzählung, scharf in der Satire, leicht und „witzig“ (nach der damaligen Bedeutung) im anakreontischen Liede. Beide lieben hier die epigrammatische Zuspitzung und sind bei den Franzosen in die Schule gegangen, aber Prior ist oft französisch, wo Hagedorn natürlich bleibt. Beide lieben zuweilen die Zote, doch mildert oft der Deutsche, wo der Engländer zu stark aufträgt, beide tragen gerne die Maske des leichten Scherzes, doch wird das Lied des nachahmenden Deutschen innerlich vertieft, wo es dem Engländer bloß auf die komische Wirkung ankommt. Und dies entsprach ja dem Grundsatze Hagedorns, in freier Nachahmung den unveralteten Gedanken des Originals mit dem seinigen glücklich zu verknüpfen, und durch Angabe der Quelle „den Leser sogleich in den Stand zu setzen, zu entscheiden, ob er von seinem Originale, oder dieses von ihm, übertroffen worden“. (Eschenburgs Ausg. 1, S. XXXVI f.)

Hagedorn wird die Werke Priors während seines Aufenthaltes in England kennen gelernt haben, denn während sein „Versuch einiger Gedichte“ (1729) noch keine Spur Prior'schen Einflusses aufweist, erscheinen 1732 unter den Beiträgen zu Weichmanns „Poesie der Niedersachsen“ (Bd. 4, S. 244, 408, 411) drei Nachahmungen des Engländers. Trotzdem schreibt Hagedorn merkwürdigerweise noch 1745 (8. Februar) an Ebert bezüglich einer Anfrage Gellerts, er wisse von Prior und etlichen anderen „englischen Fabelschreibern“ „nichts Hinlängliches“ zu melden, und nicht mehr, als dass sie „Fabeln und Erzählungen verfertiget, die Beifall erhalten“. (Werke 5, 142.) Seinem Bruder empfiehlt er gelegentlich Priors „Protogenes und Apelles“, eine „angenehme Erzählung“, als Motiv für ein Titelkupfer zu einem seiner Werke. (15./16. October 1754. Werke 5, 45.) Von den bei Weichmann erschienenen Stücken geht eines, „Aurelius und Beelzebub“, theilweise, die beiden anderen, „Paulus Purganti und Agnese“ und das Sinngedicht „Susanne“ ganz auf Prior zurück.

Der Stoff des „Aurelius“ ist im wesentlichen drei französischen Erzählungen[1]) und einem Gedichte ähnlichen Inhaltes

[1]) Über die französischen Quellen und sonstige genauere Details vgl. meinen Aufsatz „Die Quellen von Hagedorns ‚Aurelius und Beelzebub‘“, Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 5, 607 ff.

von Gay entnommen, die Gestalt des Teufels, sowie die humoristisch-satirische Färbung stammen von Prior, von dem eine lange Kette von Bearbeitungen desselben Themas bis auf den statt seiner von Hagedorn angeführten Gewährsmann Poggius zurückleitet.[1])

Lafontaines Erzählung dieser Geschichte von Hans Carvels Ring, die Johnson für die beste unter der ganzen Sippe hält, fand bald in England Eingang, aber erst die echt englische Bearbeitung Priors errang allgemeinere Beachtung.[2]) Taine („Histoire de la Litt. Anglaise" 3, 395 ff.), der Priors „Hans Carvel" gegenüber der Lafontaine'schen Erzählung herabsetzt, urtheilt nicht so unparteiisch wie etwa Voltaire, der, im Gegensatze zu Boileau, der betreffenden Satire des Ariost vor Lafontaine ohne einseitigen französischen Eigendünkel den Vorzug gibt. Prior steht allerdings in vollem Gegensatze zu den Franzosen. Carvels Frau ist

[1]) Die Frage, ob Poggius Original ist, oder selbst wieder auf andere zurückgreift, ist in diesem Zusammenhange nicht zu erörtern. Die einen (Menage: „Menagiana", Amsterdam 1716, 3, 279) behaupten das erstere, andere (Disraëli: „Curiosities of litterature", London 1881, 1, 111) leugnen die freie Erfindung, ohne andere Quellen anzuführen. Dass der Stoff in der That sehr beliebt war, zeigen seine vielfachen Bearbeitungen. Von Italienern griff ihn nach Poggius („Poggii Florentini Facetiarum liber", Cracoviae 1592, S. 86) Malespini in seinen „Ducento novelle" (Venedig 1609, 2, 288, Nov. 89) auf, Ariost hat ihn künstlerisch maßvoll in seiner fünften Satire verarbeitet. Auch die Franzosen bemächtigten sich bald des Stoffes. 1486 erschien er in französischem Aufputz in den „Cent nouvelles nouvelles" (Paris 1858, Nouv. 11, S. 92, vgl. Dunlop-Liebrecht: „Prosadichtungen", S. 296), jener obscönen Novellensammlung, als deren Verfasser der damalige Dauphin, spätere König Louis XI. und einige seiner Officiere gelten. 1555 wurde diese Erzählung in den „Plaisantes nouvelles" (Lyon 1555, Nouv. 11) modernisiert, wie auch die Darstellung bei Malespini auf die „Cent nouvelles nouvelles" zurückgeht. Rabelais („Pantagruel", liv. 3, ch. 28. Oeuvres ed. Jannet[12] 3, 144) malt den zotenhaften Schluss mit allzu behaglicher Realistik aus, während Lafontaine, der Sohn eines verfeinerten Zeitalters, den Schleier der Pikanterie geschickt darüber breitet. („L'anneau d'Hans Carvel." Oeuvres ed. Moland, Paris 1874, 3, 291.) Auch in lateinischen Kurzversen hat sich ein Franzose, Bernard de la Monnoye, versucht („Menagiana" a. a. O.). Noch Goethe hat das Carvel-Motiv in einem venetianischen Epigramm verwertet. (Zarncke: „Goethes Notizbuch zur schlesischen Reise 1790", S. 25; Grimms Wörterbuch unter „eilfte"; jetzt Goethe, Weim. Ausgabe 1, 464.)

[2]) Goldsmith („Beauties of Engl. Poetry" 2, 58): „It hat been translated once or twice before in English, yet was never regarded, till it fell into the hands of Mr. Prior."

eine echte Tochter Albions. Sie geht täglich im Hyde Park spazieren, trinkt Thee und liest englische Romane und Erbauungsbücher. Hans selbst bleibt der stolze Brite, auch dort, wo sein Namensvetter bei Rabelais und Lafontaine im Momente der höchsten Erregung den höflichen Franzosen nicht verleugnet.[1]) Was Lafontaine oft flüchtig streift, schmückt Prior breit aus und führt in diesen Nebenschilderungen zuweilen kurze aber scharfe satirische Seitenhiebe. So namentlich, wo er die Tagesbeschäftigung der jungen Frau und die Gestalt und Erscheinung des Teufels schildert. Allerdings wird der Engländer oft derb, wo der Franzose nur pikant ist.

Die Figur des Teufels ist, wie gesagt, von Hagedorn herübergenommen worden. Er erscheint nicht in seiner wahren Gestalt, sondern als galanter „Stutzer“ (eine Lieblingsfigur der Satire des 18. Jahrh. bis zu Goethes „Handelsbübchen“ hinauf), so wie Prior ihn als barrister of law (Advocat) hatte auftreten lassen. Das Einleitungsgespräch des eintretenden Teufels mit Aurelius ist direct nachgeahmt, und die entsprechende Stelle aus Priors Gedicht in den Anmerkungen citiert:

Prior 1, 125 (V. 81 ff.):

— — — pray let me crave
Your name, Sir. — Satan. — Sir, your sclave;
I did not look upon your feet:
You'll pardon me: — — Ay, now I see't:
And pray, Sir, when came you from hell?
Our friends there, did you leave them well?
All well; but pr'ythee, honest Hans
(Says Satan) leave your complaisance.

Hagedorn 2, 95 f.:

„Mein Herr, wie heissen Sie?“ Beelzebub. — —
„Willkommen![2])
Der Oberste der Teufel?“ — — Ja. — —
„Ich hatt' es nicht in Acht genommen,
Weil ich noch nicht auf Dero Füße sah.“
Sie setzen sich. — — „Wie geht es in der Höllen? — — —
Wie lebt mein reicher Oheim da?“ — —

---

[1]) Rab.: „Grand mercy, monsieur le diable.“
Laf.: „Trop ne puis vous remercier,
— — — la faveur est grande:
Monsieur Satan, Dieu vous le rende!
Grand merci, monsieur l'aumônier!“

[2]) Bei Weichmann (4, 408) heißt es im engeren Anschluss an Prior: „Mein Herr, Ihr Nam?“

Recht wie ein Fürst. — — „Und wie befindet sich
Der Lucifer?“ — — Ich bitte dich,
Die Complimenten einzustellen.

Im „Paulus Purganti“, welcher auf Priors „Paulo Purganti and his wife“ (1, 128) zurückgeht, schließt sich Hagedorn ziemlich genau an sein Vorbild an. Die Erzählung Priors scheint trotz des italienischen Titels nicht auf eine bestimmte italienische Vorlage zurückzugehen.[1]) Die etwas lange Einleitung, die Johnson besser als den eigentlich erzählenden Theil nennt, hat Hagedorn weggelassen und sich auf die bloße Erzählung beschränkt, die er unverändert wiedergibt. Die Gedankenfolge bleibt die gleiche, ganze Wendungen werden herübergenommen, und die saftige Schluss-Stelle, wo der alte Purganti seine junge, liebebedürftige Frau vor den unbedingt tödlichen Folgen des ehelichen Beilagers warnt, diese aber sich gottergeben in den Tod schickt, fast wörtlich entlehnt. Während aber Prior in richtiger Einsicht hier abbricht, will uns Hagedorn über die weitere Entwicklung nicht im Dunkeln lassen (2, 149):

Purganti stutzt, erwiedert zwar mit Küssen;
Jedoch den Mord verbietet sein Gewissen.
Er selbst wird kurz darauf ihr durch den Tod entrissen.
Seht, wie bey höchster Noth der Himmel Trost ertheilt!
Die fromme Wittwe traurt, freyt wieder, wird geheilt.

Der deutsche Dichter wird plump, wenn er den Schleier wegreißt, den sein Vorgänger über die Schluss-Scene gedeckt hatte. Gerade hier sollte der Einbildungskraft des Lesers freier Spielraum gelassen bleiben, sie soll und will nicht in eine bestimmte Perspective gedrängt werden, auch wenn sie vielleicht selbst auf diese verfallen wäre. Und wenn diese Perspective noch dazu über den Tod des Purganti und die Wiederverheiratung der jungen Witwe hinausgeht, so wird die ganze pointierte Wirkung des Schlusses vollends zerstört.

Die Stelle vom „Toback“ und Kaffee, die die Weichmann'sche Fassung im Anschluss an Prior enthält, ist später ohne erkennbaren Grund weggelassen worden.

Das dritte Stück geht auf ein Epigramm Priors „in Chaucers style“ zurück und stammt noch aus dem Jahre 1731.

---

[1]) Herr Professor Koeppel in München machte mich freundlichst auf den „Calender des giudice“ (Decam. 2, 10) aufmerksam, der in der Zurückhaltung des Gatten und der Unzufriedenheit der Gattin eine gewisse Ähnlichkeit zeigt.

Prior 2, 3:

Fair Susan did her wif-hede well menteine:
Algates assaulted sore by letchours tweine:
Now, and I read aright that ancient song,
Olde were the paramours, the dame full yong. —
Had thilke same tale in other guise been tolde;
Had they been yong (pardie) and she been olde;
That, by St. Kit, had wrought much sorer tryal;
Full merveillous, I wote, were swilk denyal.

Hagedorn (Susanna, 1, 138):

Susannens Keuschheit wird von allen hochgepriesen:
Das junge Weib, das jeder artig fand,
That beyden Greisen Widerstand,
Und hat sich keinem hold erwiesen.
Ich lobe, was wir von ihr lesen;
Doch räumen alle Kenner ein,
Das Wunder würde größer seyn,
Wenn beyde Buhler jung gewesen.

Die Wirkung des Prior'schen Epigrammes beruht auf der starken Hervorkehrung des Gegensatzes. Der Thatsache, dass die junge Susanne von zwei alten Liebhabern umschwärmt wird, steht der gerade umgekehrte Fall entgegen, dass Susanne alt und den Nachstellungen zweier junger Versucher ausgesetzt sei. Dieser Gegensatz findet auch in der Form entsprechenden Ausdruck. Die vier letzten Verse bilden die völlige Umkehr der vier ersten. Der Kern des Ganzen aber steckt in den vier mittleren Versen (3—6), von denen wieder je zwei und zwei genau correspondieren und den Gegensatz herausheben, der bis in die Stellung der Worte old und yong streng durchgeführt ist. Nicht so bei Hagedorn. Hier ist der Gegensatz nur ein halber, indem den „Greisen“ zwar „junge Buhler“, nicht aber auch dem „jungen Weib“ eine alte Susanne gegenübergestellt wird. Dadurch wird Hagedorn allerdings wahrscheinlicher und weniger lasciv, aber auf Kosten der epigrammatischen Zuspitzung. Hagedorn macht ferner mehrfache Zusätze. Eigentlich nothwendig sind nur die Verse 2, 3 und 6—8. V. 2 besagt nicht viel anderes als V. 1, und V. 4 ist nur eine lästige Wiederholung des vorangehenden. Dadurch büßt die Nachahmung viel ein gegenüber der knappen, unverwandt auf ihr Ziel losschreitenden Disposition des Originals. Auch die beibehaltene Antithese „Greise“ — „junge Buhler“ ist bedeutend schwächer, als der bei Prior schon durch die Wortstellung markierte Gegensatz von „jung“ und „alt“.

Einem anderen Sinngedicht „in Chaucers style“ ist das Epigramm „Arist und Suffen“ nachgebildet.

Prior (2, 3):

Full oft doth Mat. wiht Topaz dine,
Eateth baked meats, drinketh Greek wine;
But Topaz his own werke rehearseth;
And Mat. mote praise what Topaz verseth.
Now sure as priest did e'er shrive sinner,
Full hardly earneth Mat. his dinner.

Hagedorn (1, 136):

Auf Ortolanen, Lachs und Samos stolzen Wein
Hat oft Arist das Glück, der Gast Suffens zu seyn.
Dann aber liest Suffen ihm seiner Dichtkunst Proben,
Und diese muss Arist stets hören, und stets loben.
Nun überschätze nicht dein theures Mahl, Suffen;
Gewiss, nur für Arist kömmt es recht hoch zu stehn.

Hagedorn beruft sich auch auf drei Epigramme Martials (lib. III, Epigr. 44, 45, 50), welche das Thema eines um jeden Preis vorlesenden Dichterlings behandeln, und von denen das fünfundvierzigste des dritten Buches dem Hagedorns am nächsten kommt. (Friedländers Ausgabe 1, 304.) Der Dichter, der hier selbst das Opfer ist, wendet sich an seinen Peiniger. Er wisse nicht, ob Phoebus das Mahl des Thyest geflohen, aber er fliehe den Tisch des Ligurinus, der ihm durch sein Vorlesen den Geschmack an den besten Gerichten verderbe. Schließlich legt er ihm Folgendes ans Herz:

Nolo mihi ponas rhombos, mullumve bilibrem,
Nec volo boletos, ostrea nolo: tace.

Wie man sieht, herrscht hier bloß eine allgemeine Übereinstimmung des Inhaltes, nicht der Darstellung. Aus dem Schlusse Martials mag Hagedorn die Specialisierung der „baked meats“ entnommen haben. Sonst hält er sich ziemlich genau an Prior, den er sogar, bis auf die zwei direct umgestellten Anfangsverse, Zeile für Zeile übersetzt. Aber auch hier zeigt sich Priors Ausdrucksweise knapper, als die seines deutschen Nachahmers. Aus dem „greek wine“ des Originals wird „Samos stolzer Wein“, aus den „werke“ „der Dichtkunst Proben“, wobei der ironische Beigeschmack, der in dem „verseth“ (V. 4) liegt, verloren geht. Während Prior einfach die Thatsache verzeichnet, dass Mat sehr oft bei Topaz speise, hat bei Hagedorn Arist oft „das Glück, der Gast Suffens zu seyn“, eine Phrase, die mit den Aus-

führungen des Schlusses eigentlich in Widerspruch steht. Ganz überflüssig endlich ist der Zusatz „stets hören", der sich fast wie ein Versfüllsel ausnimmt. Zum Schlusse wendet sich Hagedorn, abweichend von Prior, vielleicht in Anlehnung an Martial, persönlich an den Dichterling. Durch diesen Umstand, sowie dadurch, dass die Kosten der theueren Mahlzeit herangezogen und mit der Gegenleistung des Arist in Vergleich gestellt werden, erhält der Schluss eine stärkere Wirkung als bei Prior.[1])

Bei Hagedorns Erzählung „Philemon und Baucis" (2, 134) bildet natürlich die Darstellung des Römers in den „Metamorphosen" die Hauptquelle. Dryden weicht nicht viel von ihm ab. Swift[2]) und Lafontaine haben viel für den Ton beigetragen. Die Erzählung Ovids regte vielfach, besonders in England, zum Wetteifer mit dem Original an, und Hagedorn unterlässt es nicht, alle ihm bekannten Bearbeitungen des Themas mit pedantischer Genauigkeit zu notieren, auch wenn sie für seine Darstellung ganz belanglos sind. Prior hat aus seiner Erzählung „The ladle" (1, 133) zwei Stellen hergeben müssen, von denen eine in den Anmerkungen Hagedorns citiert wird. Sein Gedicht hat mit der großen Philemon-Baucis-Gruppe nur gemeinsam, dass Juppiter und Mercur in menschlicher Gestalt auf die Erde kommen und hier von einem alten Ehepaare bewirtet werden. Im weiteren Verlaufe jedoch behandelt Prior ein anderes sehr beliebtes Motiv, wie es Lafontaine in ähnlicher Weise in seinen „Trois souhaits" verwendet hat, dass nämlich ein Gott oder ein wohlgesinnter Geist einem Sterblichen die Gewährung eines Wunsches zusagt, welcher dann, voreilig ausgesprochen, auf verhängnisvolle Weise in Erfüllung geht.[3])

Prior nachgebildet ist die Bewillkommnung der Götter durch

---

[1]) An Hagedorn, nicht an Prior, lehnt sich Lessings Epigramm „Bavs Gast" (Hempel 1, 124) an, wie schon der wörtliche Anklang: „Das Mahl bey Baven kömmt mir theuer gnug zu stehen" zeigt. Der Grund hievon: „Er liest mir seine Verse vor" ist hier ganz wirksam als Pointe auf den Schluss verspart. Vgl. hiezu Vierteljahrschrift f. Litt.-Gesch. 4, 269.

[2]) Über das Verhältnis der Erzählung Swifts zu Ovid, sowie der Hölty'schen Ballade „Töffel und Käthe" zur freien Darstellung Swifts vgl. L. A. Rhoades a. a. O. S. 20 ff. Hier sei auch nebst Hölty noch Voss als Bearbeiter desselben Stoffes erwähnt.

[3]) Dieses Motiv, welches sich bis zu den indischen Fabeln des Bidpai zurückverfolgen lässt, wurde noch von den Brüdern Grimm und von Hebel („Schatzkästlein"), wenn auch weniger drastisch als bei Prior, verwertet.

die Frau des Hauses, auf welche Juppiter durch einen höchst förmlichen Kuss erwidert, sowie die Worte, mit denen der Göttervater sein Incognito lüftet:

Prior (V. 124—127):

> You have tonight beneath your roof
> A pair of Gods: (nay, never wonder),
> This youth can fly, and I can thunder.
> I' m Jupiter, and he Mercurius.

Hagedorn (1, 139):

> Er sagt: Wir sprechen nicht als Spötter;
> Vernehmt die Wahrheit: wir sind Götter.
> Herr Wirth, Frau Wirthin, glaubt es nur:
> Ich bin der Zevs, er ist Merkur.
> Ihr zweifelt? Können Götter lügen?
> Wißt, ich kann donnern, er kann fliegen.

Priors Versen geht eine Dankrede Juppiters voraus, welche damit schließt, dass das bewirtende Ehepaar durch seine Gastlichkeit sich selbst Götter zu Dank verpflichtet habe, was nun dadurch bewiesen wird, dass die beiden Fremden sich als Götter zu erkennen geben. Bei Hagedorn setzt Juppiter ganz unvermittelt mit dieser Eröffnung ein, die von vier Versen (bei Prior) auf sechs erweitert wird. Dass diese Zusätze wirksam sind, wird niemand behaupten wollen. Jedenfalls nehmen sich Betheuerungen, wie die Verse 1, 3 und 5 im Munde des Göttervaters höchst sonderbar aus, während bei Prior den staunend erschreckten Menschenkindern einfach ein beruhigendes „nay, never wonder“ zugerufen wird. Auch wird dadurch, dass die Nennung der Namen in die Mitte gerückt und nicht, wie bei Prior, bis ans Ende der Rede verspart wird, die Wirkung bedeutend abgeschwächt, und die beiden Schlussverse sinken wieder zu einer der Persönlichkeit des Sprechers ganz unangemessenen Bekräftigung der eben gemachten Aussage herab.

Viel enger schließt sich Hagedorn in dem Gedichte „Liebe und Gegenliebe“ (2, 117) an Priors „To a young gentleman in love. A tale“ (1, 117) an. Nur an einer einzigen Stelle wird ein Gedanke aus Popes „Abälard und Heloise“ wirksam verwertet. Der ganze Körper des Gedichtes ist wiedergegeben, ebenso ist die Anordnung des Stoffes die gleiche. Es ist die Geschichte eines Liebespaares, welches sich in den feurigsten Schwüren der gegenseitigen Liebe versichert und sich gleich darauf gegenseitig hinterrücks betrügt. Nur in der Antwort des Mädchens auf die Be-

theuerungen ihres Liebhabers hat Hagedorn die Gedankenfolge geändert, was durch folgendes Schema klar gemacht werden soll:

Prior:	Hagedorn:
1. Alles was mir gehört, meine Liebe und mein Leben, sind längst dein.	1. Was kann mich betrüben, wenn du mich liebst? (Prior 2. *b*)
2. *a)* Ich kannte keine wahre Freude, bevor ich deine Liebe erfuhr, *b)* werde keinen wahren Schmerz kennen lernen, solange du mir treu und gewogen bleibst.	2. Deine Liebe hat mich stolz gemacht.
3. Verachtung, Armuth, Sorge kann ich tragen, wenn du nur nahe bist.	3. Könnte ich durch mehr als Weibermuth bezeugen, wie ich dich liebe. (Prior 5)
4. Durch Wasser und Feuer will ich um deinetwillen gehen.	4. Gern vergießt deine Geliebte ihr Blut für dich, (Prior 6?) „Wenn ihre Grabschrift nur erzählt, Dass sie den Tod für dich erwählt.“
5. Nenne mir einen unerhörten Weg dir deine Liebe zu vergelten, und ich will thun, was noch kein Weib zuvor gethan.	5. Den „Bund der Zärtlichkeit“ wird kein steigend Glück, kein stürzend Leid trennen.
6. Hätte ich einen Wunsch, der nicht das Bild meines Theuern trüge, ich würde mein Herz durchbohren, ihn wieder herauszulassen.	6. Wenn mir auch Schätze, Reich und Kronen winkten, so heiße ich doch lieber deine Buhlerin, (Pope)[1] als eine große Königin. (Prior 7)
7. Venus soll mein Zeuge sein, (wenn V. je so geliebt hat wie ich), dass ich nicht eine Stunde lang deinen Arm verlassen würde, selbst wenn ich die Gattin des Perserkönigs oder gar Juppiters werden könnte.[2])	7. „Wie viel ist mir an dir verliehn! Wird mein Verlangen nicht zu kühn; So müssen sich noch unsre Schatten, Mit wiederholter Eintracht, gatten.“

Bei beiden Dichtern ist diese Rede auf dem Grundsatze der Steigerung aufgebaut, die bei Prior am Schluss ihren Höhepunkt erreicht. Auch Hagedorn gelangt auf einem anderen, wie mir scheint weniger geschickten Wege, zu derselben Pointe, die durch die Hereinziehung des Popischen Gedankens an Kraft

---

[1]) Pope: Not Caesars empress would I deign to prove;
No, make me mistress to the man I love.

[2]) Vgl. hiezu Catull (ed. Heyse, Berlin 1855) Nr. 71, S. 218:
Nulli se dicit mulier mea nubere malle
Quam mihi, non si se Juppiter ipse petat.
Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
In vento et rapida scribere oportet aqua.

nur gewinnt. Mehr konnte eigentlich nicht gesagt werden. Hagedorn aber hielt auch diesen Punkt noch für steigerungsfähig, und verfällt der Geschmacklosigkeit, indem er ziemlich plump vom Diesseits ins Jenseits hinübergreift. Denn abgesehen davon, dass diese Mischung von Irdisch-Sinnlichem und Übersinnlich-Schattenhaftem, wie sie in den vier Versen (Punkt 7) zum Ausdruck kommt, an und für sich geschmacklos ist, können wir diese Verse nach dem Vorhergesagten unmöglich als eine Steigerung empfinden.

Einen merklichen Unterschied gegenüber den bis jetzt besprochenen weist das letzte der hieher gehörigen Gedichte Hagedorns, „Der Zorn eines Verliebten“ (3, 103) auf, welches Priors „A lovers anger“ (1, 104) nachgeahmt ist. Während bisher Hagedorn, auch wo er inhaltlich abweicht, sich in der Form ganz oder doch sehr eng an das Original anschloss, schlägt er hier den entgegengesetzten Weg ein. Am Inhalte der Vorlage wird nichts geändert, selbst witzige Einfälle, wie der, dass die Uhr eines Weibes nicht Zifferblatt noch Räder brauche, wenn sie nur mit allerlei Tand geschmückt sei, werden beibehalten. Dagegen ist in der äußeren Form ein wesentlicher Unterschied bemerkbar. Prior kommt es auf die Schilderung einer heiteren Situation an, wie schon der behaglich erzählende Eingang: „As Cloe came into my room t'other day“ zeigt. Zu diesem Zwecke bedient er sich einer Versart, die in den volksthümlichen humoristischen Balladen sehr gebräuchlich war[1]), und die er selbst in solchen Fällen gern verwendet. Hagedorn jedoch legt das Hauptgewicht auf die lyrischen Momente, und sucht dies auch äußerlich darzuthun, indem er statt der ununterbrochen fortlaufenden jambisch-anapästischen Vierheber des Originals vierzeilige Strophen mit vierhebigen trochäischen Verszeilen einführt, von denen immer die erste und dritte stumpf, die zweite und vierte klingend reimen. Dadurch erhält das Ganze den Charakter des Liedartigen. Auch anderweitig gelangt das Lyrische zum Ausdruck. Während Prior den heiter-versöhnenden Schluss stärker betont als Hagedorn, kommt es diesem mehr auf die Gefühle an, die dieser Versöhnung vorausgehen. So erlaubt er sich den Kunstgriff, seine Klimene erst in der dritten Strophe einzuführen

[1]) So in der Ballade „King John and the Abbot of Canterbury“. Bürger verwendet sie im „Kaiser und Abt“. Über diesen Vers, den doggeral-rhyme des Elisabethanischen Dramas, vgl. Luick in Pauls Grundriss, 2, 1, S. 1020.

und durch dieselben Worte, mit denen bei Prior der Verliebte die eintretende Schöne empfängt, trefflich die Ungeduld des Harrenden auszudrücken, bis ein doppeltes: „Endlich!“ (Str. 2) ihre Ankunft ankündigt. Ebenso ist der ironische Ton neu, mit welchem die Erscheinende empfangen wird. (Str. 3.) —

Wollen wir das, was sich aus der vorangehenden Untersuchung für das Verhältnis Hagedorns zu Prior ergibt, zusammenfassen, so müssen wir uns von zwei Gesichtspunkten leiten lassen: Wie verhält sich der Nachahmer zu seinem Originale? Ist in der Technik des Nachahmers ein Fortschritt zu bemerken? Die erste Frage ist in den Untersuchungen der einzelnen Gedichte von Fall zu Fall beantwortet worden, und es erübrigt hier nur noch die gemeinsamen Momente herauszuheben. Wir haben im Laufe der Untersuchung alle Phasen, von der gelegentlichen Herübernahme einzelner Motive bis zum engsten Anschluss an das Original kennen gelernt. Ein gleicher Zug aber kennzeichnet alle diese Nachahmungen, das offenkundige Bestreben, sei es durch Zusätze oder Auslassungen, sei es durch geänderte Anordnung des Stoffes, sei es durch Milderung dessen, was dem Dichter allzustark schien, oder durch Verquickung verschiedener Motive (verschiedener Dichter) zu einer neuen harmonischen Einheit die eigene dichterische Individualität unbehindert zur Geltung gelangen zu lassen und nicht Übersetzungen, sondern freie Nachahmungen zu schaffen. Und das darf nicht gering angeschlagen werden. Im 17. Jahrh. hatte Opitz in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ (Braunes Neudruck, S. 57) die Parole ausgegeben, dass der Dichter nicht seinen eigenen Impulsen folgen, sondern immer die Ansichten berühmter Poeten über den betreffenden Gegenstand nachschlagen solle, — eine Parole, die von seinen Nachtretern nur allzu pünktlich befolgt, das Plagiat förmlich zum Gebot erhob und manche freie Entfaltung wirklichen dichterischen Talentes behinderte. Hagedorn fußt noch auf dieser Tradition des 17. Jahrh., indem er sich fast nie zu freier Erfindung aufschwingt und gewissenhaft die Quellen verzeichnet, denen er seine dichterischen Stoffe verdankt. Aber in der Art der Behandlung dieser Stoffe sucht er sich stets, mit mehr oder weniger Glück, seine Originalität zu wahren und will diesen edlen Wetteifer mit seinem Vorbilde, wie wir hörten, auch anerkannt wissen.

Schwieriger ist die zweite Frage zu beantworten, ob sich aus den besprochenen Gedichten Schlüsse über die Fortschritte

in der Übersetzungskunst Hagedorns ziehen lassen. Bis auf den „Zorn eines Verliebten“ liegen sie alle zeitlich so nahe beieinander — sie fallen sämmtlich in die erste Hälfte der dreißiger Jahre — dass eine eigentliche Entwicklung nicht recht beobachtet werden kann. Aber eben dieses eine Gedicht scheint mir typisch für die spätere Nachahmungsthätigkeit Hagedorns. Er war zur Einsicht gelangt, dass man selbst bei großer Abhängigkeit vom Stoffe in dessen Wiedergabe originell sein könne — und originell sein solle. Das war ein kühner Schritt nach vorwärts. Noch ein Schritt, und der Weg der freien Erfindung war betreten. Hagedorn hat ihn nicht eingeschlagen, aber er hat ihn gezeigt.

Wenn in einem „Schreiben an die Verfasser der bremischen Beyträge“ (Bremer Beiträge 1, 385) eine den Beiträgern nahestehende oder vielleicht zuzählende Persönlichkeit[1]) sich gegen Übersetzungen im allgemeinen ausspricht, dann aber Prior in der achtbaren Gesellschaft eines Plutarch, Vergil und La Motte nennt und von diesen behauptet, dass es eine Ehre sei, sie „und solche Leute mehr“ zu Mitarbeitern zählen zu dürfen, so ist das gewiss allen Mitgliedern dieses literarischen Kreises aus der Seele gesprochen. Leider sind gerade hier die schriftlichen Urtheile über Prior sehr spärlich. Von Gellert hörten wir, dass Hagedorn ihm über Prior und andere englische „Fabelschreiber“ nicht viel zu sagen wusste. Ebert, der sich in diesem Kreise am meisten mit englischer Literatur befasste, führt 1744 Prior (mit Addison, Pope, Shaftesbury u. a.) als seine „vornehmste“ Lectüre an (an Hagedorn, 29. Juli 1744; Hagedorns Werke 5, 252) und erwähnt ihn auch später noch einmal, wobei er über die schlechten Übersetzungen aus dem Englischen klagt. (An Hagedorn, 15. Juni 1748; a. a. O. S. 262.) Er ist es auch, der gleich im ersten Stücke des ersten Bandes ein Prior’sches Gedicht, den „Verzweifelnden Schäfer“, bearbeitet.[2]) (Bremer Beiträge 1, 97 ff. Leipzig und Bremen 1744.)

Als Übertragung kann man diesen Beitrag nicht recht bezeichnen. Er ist vielmehr eine Erweiterung des gegebenen Stoffes,

[1]) Nach Muncker (Kürschners „Deutsche Nationalliteratur“, Bd. 43, 1, S. XXI) wahrscheinlich Rabener.

[2]) Und nicht Gärtner, wie Schmid (Biographie der Dichter, 2, 250) behauptet. Vgl. Eberts „Episteln und vermischte Gedichte“, Hamburg 1789, S. 250. Vgl. auch Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte, 2, 30.

die auch äußerlich durch die Vermehrung der sechs Strophen des Originals um zwei neue — die beiden Eingangsstrophen — gekennzeichnet ist. Priors Erzählung (von einem Schäfer, der, von seiner Schönen abgewiesen, aus Verzweiflung stirbt) ist hier gewissermaßen nur Mittel zum Zweck. Sie ist einem Schäfer in den Mund gelegt, der nach einem Sturm von Liebesergüssen, Bitten und Vorwürfen, der eigenen Erfindung des deutschen Dichters, seine geliebte Schäferin durch die traurige Geschichte von „jenem Hirten" warnen und von ihrer Sprödigkeit heilen will. Auch die Erzählung selbst ist nicht frei von Zusätzen meist unnützer Art, die hauptsächlich durch die Erweiterung der sechszeiligen Strophenform in eine zehnzeilige hervorgerufen sind. Immerhin erhält das Gedicht durch den ganz glücklichen Kunstgriff des Dichters einen gewissen Anstrich von Selbständigkeit.

Zu diesem Gedichte Eberts erschien noch im letzten Hefte desselben Bandes der „Beiträge" ein sich in der äußeren Form genau anschließendes Seitenstück: „Die mitleidige Schäferin. Parodie des verzweifelnden Schäfers" (a. a. O. S. 671 ff.), welches aber nicht vom gleichen Verfasser herrührt. (Vgl. Eberts „Episteln", S. 253 Anm.) Hier stirbt die Schäferin aus Mitleid und Schreck über den durch ihre Sprödigkeit verursachten Tod des Myrtill. Daran knüpft an das „Schreiben der Phyllis an den Verfasser der mitleidigen Schäferin", vielleicht von Adolf Schlegel (nach Muncker a. a. O. S. XXII), in welchem in witziger Weise das Unnatürliche in der Schäferpoesie verspottet wird. Damit hatten aber die Fortsetzungen des Prior'schen Gedichtes ihr Ende noch keineswegs erreicht. Im zweiten Bande (S. 234 ff.) erschien ein „Antwortschreiben des Verfassers der mitleidigen Schäferin auf den Brief der Phyllis", und den Schluss dieser fingierten literarischen Fehde bildete ein, wieder nicht von Ebert herrührendes drittes Gedicht, „Die Auferweckten. Eine Fortsetzung des verzweifelnden Schäfers und der mitleidigen Schäferin", in welchem die Auferstehung der beiden aus Liebe Gestorbenen einen versöhnenden Abschluss bildet. — Zum Schlusse sei gleich an dieser Stelle eine geschickte Parodie von Löwen, „Die verliebte Verzweiflung", erwähnt, die, ohne Nennung der Quelle, bedeutend später als die Variationen in den „Beiträgen" im Almanach der deutschen Musen 1771 (S. 14) erschien.[1])

[1]) Vgl. auch Gleim: „Elpin" (Werke, hrsg. v. Körte, 1, 256).

Die Hallenser.[1])

Während die Bremer Beiträger und Hagedorn Motive aus dem Anakreon glücklich verwerteten, hie und da wohl auch eines seiner Gedichte übersetzten oder frei nachahmten, im großen und ganzen aber durch starke Hereinziehung des bukolischen Elementes und anderer Motive sich einer modernen Richtung der Anakreontik näherten, die, in Frankreich schon im 17. Jahrh. aufgekommen, antike Mythologie mit moderner Galanterie verband, suchten einige Universitätsfreunde in Halle sich vor allem in das griechische Original zu vertiefen. Die Frucht dieser Beschäftigung war die Gesammtübersetzung der Gedichte Anakreons durch Götz und Uz (1746) und Gleims „Versuch in scherzhaften Liedern" (1744), welcher nur auf dem gefeierten griechischen Vorbilde aufgebaut sein sollte. Dass eine so einseitige Richtung sich bald überlebte, war natürlich, — ebenso natürlich, dass Dichter, die mit einer heiligen Scheu sich davor verwahrten, dass man ihr Leben und Dichten identificiere, bald dem öffentlichen Spotte anheimfielen. Uz riss sich am frühesten von dieser Art Poesie los[2]) und wandte sich später der ernsten Ode zu, Götz gieng zu den Franzosen in die Schule, und Gleim blickte dort, wo er der Anakreontik treu blieb, gelegentlich auch ganz gern über den Rhein. Der Gleim'sche Freundeskreis bewunderte zwar die Engländer, ahmte aber vorzugsweise Franzosen und Italiener nach. Diese Umstände, und nur sie allein, machen es erklärlich, dass gerade hier Übersetzungen Priors sehr selten sind.

Auch Prior hatte sich mit Anakreon beschäftigt,[3]) er nennt ihn den „Weisen" („Cupid and Ganymede" 1, 95) und hat die dritte Ode unter dem Titel „Cupid turned stroller" sehr geschickt übersetzt. Aber andererseits ist er viel zu sehr Schüler der Fran-

---

[1]) Witkowski a. a. O. Schröter: „Entwicklungsgang der deutschen Lyrik im 18. Jahrh." Leipzig 1879. Petzet: „Studien zu J. P. Uz." Dissertation, Berlin 1893 (enthält nichts über Prior). Koch: Vierteljahrschrift für Literatur-Geschichte 6, 481 ff.

[2]) An Venus (Lit.-Denkm. 33, Nr. 27.).

[3]) Ob er ihn ganz im Originale gekannt hat, wird sich schwer bestimmen lassen. Er konnte ihn übrigens auch aus den damals sehr geläufigen Übersetzungen von Cowley (London und Canterbury 1649 und 1670) und von Stanley (mit Übersetzung des Bion und Moschus, London 1651) kennen.

zosen, als dass er nicht über den Gesichtskreis der Anakreontea weit hinausgienge. Selbstverständlich war er, der Vielgelesene, auch dem Hallenser Dichterkreise wohlbekannt.

Uz zählt ihn unter seine Lieblinge. „Unter allen neueren Dichtern und Nachfolgern des Horaz scheint mir keiner dessen felicitatem curiosam besser erreicht zu haben als Prior, mein Favorit.“[1]) (An Gleim, 29. März 1746, ungedruckt.) Ein andermal wird Prior mit einigen anderen den „heutigen britischen Dichtern“ und ihren deutschen Nachahmern als Muster edler und kühner, aber zugleich auch natürlicher Schreibart vorgehalten. (An Gleim, 26. Juni 1751, Lit.-Denkm. 33, S. XXV.) Gleim kennt ihn 1746 noch nicht, wie er selbst auf Uzens angeführten Brief antwortet (30. Juni 1746). Bald darauf aber schafft er sich Priors Werke bei einer Auction an und macht sich in kurzer Zeit mit dem Dichter bekannt, was aus einer Briefstelle von Götz mit Bestimmtheit hervorgeht. Götz schreibt nämlich am 14. Mai 1747 an Gleim (Schüddekopf, Briefe von und an J. N. Götz, Wolfenbüttel 1893, S. 17): „Dero Urtheil über die Laura verstehe ich nicht, weil ich den englischen Prior nicht kenne und niemals eine Übersetzung davon gelesen habe.“ Später hat Götz in den Anmerkungen zur dreißigsten Ode des Anakreon Priors „Love disarmed“ selbst übersetzt und in uneingeschränkter Anerkennung folgende einleitende Bemerkung dazu gemacht: „Seitdem die Musen den Anfang gemacht haben, Amorn zu binden, ist er mehrmalen gebunden worden; doch von niemandem so schön, als der Chloë Priors.“ (Die Gedichte Anakreons und der Sappho-Oden. Karlsruhe 1760, S. 83 ff.)

Diese Bewunderung Priors blieb aber im großen und ganzen eine theoretische, trotz der engen geistigen Verwandtschaft, welche sich zwischen dem Engländer einerseits und den Hallenser Dichtern andererseits nachweisen lässt und dort, wo Prior dem Anakreon sich nähert, sich ganz gewiss bis zur gelegentlichen

---

[1]) Hier citiert Uz auch die erste Strophe der „Imitation of Anacreon“ im Urtexte. Dieselbe Strophe findet sich auch als Motto vor J. F. Lamprechts „Stundenrufer zu Ternate“ (Bamberg 1739, vgl. Goedeke[2] 4, 12) und H. L. Wagners „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten“ (1775), sowie in desselben „Sebastian Sillig“ (1776) (vgl. E. Schmidt, H. L. Wagner[2] S., 32, 126). Für die gütige Überlassung des bisher ungedruckten Uz-Gleimischen Briefwechsels bin ich Herrn Professor Sauer in Prag zu besonderem Danke verpflichtet.

Herübernahme von Wendungen und Motiven steigert. Der Apparat, mit welchem gearbeitet wird, ist hier wie dort derselbe.

Mit wenigen und fast immer den gleichen Strichen zeichnet Prior den landschaftlichen Hintergrund zu seinen Gedichten. Blumige Wiesen werden durchzogen von krystallenen, murmelnden Bächen (brooks, selten streams!) und von schattigen Laubgängen oder Hainen unterbrochen, und bieten in ihren kühlenden Grotten und duftenden Lauben Ruheplätze für die verliebten Schäfer und Schäferinnen. Gebirge kennt der Dichter nicht, nur einmal gebraucht er die Felsen als Contrastbild, gibt ihnen aber bezeichnenderweise das Beiwort lonely (einsam). Von Bäumen und Sträuchern verwendet er nur die Buche, die Myrthe und den Lorbeerbaum. Die Blumen, der Stolz jedes Haines (pride of every grove), der blühende Stolz des Mai (blooming pride of May, vgl. Götz: „Der Garten": „Edler Schmuck und Stolz des Frühlings"[1]), erhalten mit Vorliebe das Beiwort fragrant (duftend). Süße Veilchen (sweet violets), schöne Lilien (fair lillies), gefleckte Nelken (dappled pinks), und blühende Rosen (blushing roses) windet der Schäfer seiner Schäferin zum duftenden Kranze. Muntere Vögel (cheerful birds) singen ihre Lieder, unter ihnen werden Nachtigall und Lerche einzeln genannt. Auch die Taube als Vogel der Venus findet mehrfache Erwähnung. Die Winde, die nur äußerst selten in dieser Scenerie eine Rolle spielen, erhalten das Beiwort fair. Der bei den deutschen Anakreontikern stereotype Zephyr findet sich an einer Stelle („Henry and Emma", V. 389: „while gentle Zephyrs play in prosp'rous gales"), lässt sich aber sonst nicht belegen. Zu diesem beschränkten Vorstellungskreise, der mit dem der deutschen Anakreontiker sich fast vollständig deckt, kommt noch das Bild des Meeres, welches der Dichter ja aus eigener Anschauung kannte. Bei Prior ist das Meer glatt, ruhig, die Strahlen der untergehenden Sonne verklären die Küsten, und so bietet es uns ein Bild von heiterer Anmuth und ruhiger Schönheit (serenely pleasant, calmly fair). Nur wenn der Dichter zeigen will, wie der Zorn das anmuthige Gesicht seiner Celia entstellt („The ladies looking-glass" 1, 50), da verändern Ungewitter den Himmel, der Blitz fliegt, der Donner rollt, und riesige Wogen peitschen die erschreckten

---

[1]) Vgl. übrigens auch Anakreon 44 über die Rose: εἴαρος μέλημα, in Gottscheds Übersetzung: jedes Frühlings Zierde.

Ufer (big waves lash the frightened shores). Nie aber verweilt der Dichter gern bei solchen bewegten Naturscenen, die er zum Vergleiche oder auch zur Erzielung eines Gegensatzes hin und wieder verwendet.

Diese Landschaft nun bevölkert Prior mit seinen Schäfern und Schäferinnen, in deren Liebesleben Venus und ihr kleiner Sohn oft recht gewaltsam eingreifen, und mit den für die Anakreontik charakteristischen Liebesgöttern (Loves).

Die Schäferinnen heißen bei ihm ausschließlich nymph, ja er geht noch weiter und gebraucht den Ausdruck nymph in prägnanter Bedeutung als „Geliebte“. Wendungen wie my nymph, thy nymph, oder nymph in der Ansprache an die Auserwählte, sind gar nicht selten. Dasselbe gilt von der Verwendung von shepherd und swain, es lässt sich aber daneben lover, in dessen Bedeutung die genannten Wörter manchmal prägnant gebraucht sind, oft im selben Gedichte, jedoch ungleich seltener belegen. Diese „Nymphen“ sind natürlich Ideale von Schönheit. Auf der hohen Stirne schönem Halbrund (high foreheads fair half-round) sitzt Amor in offenem Triumphe, oder spielen die Liebesgötter und Grazien. Die Augen, welche ganz undefinierbare Farbe und Glanz besitzen („Her right name“ 1, 244), sind mit tausend Liebesgöttern bewaffnet, an anderer Stelle sind sie so glänzend wie die Sterne der Nacht (XXVIII. Song; 2, 316), oder sie verbreiten einen solchen Glanz, dass mit ihnen verglichen die Sonne dunkel ist („Non pareil“ 2, 263). Die Lippen könnte kein lebender Dichter schildern, wie roth, wie rund, wie süß sie seien („Her right name“ 1, 244). Nur der alte Homer könnte ihr „soft delight“ ausmalen, der das Lächeln der Helena und die Rede der Hebe beschrieben. Die Wangen sind rosig und schön. Auch jene Mischung von Rosen und Lilien, welcher Gleim ein ganzes Gedicht gewidmet hat (Werke, herausg. von Körte 5, 10), und die sich bei den deutschen Anakreontikern überhaupt besonderer Beliebtheit erfreut, fehlt bei Prior nicht („Non pareil“ 2, 263). Eine große Rolle spielt der Busen. Er ist voll, stark, weiß, sogar elfenbeinern. Um ihm einen besonderen Reiz zu verleihen, wird er halbverdeckt geschildert: „Her hair does down her ivory bosom roll || And hiding half adorns the whole“ („Her right name“). Ein echt anakreontischer Zug! Vgl. Uz: „An Chloen“ (Lit.-Denkm. 33, Nr. 5, S. 23,$_2$): „Bis sich die volle Brust empört, || Und halbentwischt und unverdecket || Auch eines

Cato Ruhe stört.“ Uz: „Die Liebe“ (a. a. O. Nr. 48, S. 109, 16): „Die halbumflorte Brust.“ Hagedorn: „Der Traum“ (Werke 3, 70): „Den halbentblößten Busen || mit frischen Blumen krönten.“ Götz: „Die schlafende Schöne“: „Ihr unter durchsicht'gem Silberflor || sanft arbeitender Busen || hatte mit Hilfe Favons || schon die Bande zerrissen, || die gefangen ihn hielten.“ — Zur Bezeichnung von Geistes- und Herzenseigenschaften werden folgende charakteristische Ausdrücke verwendet: brisk, lively, gay, beauty is answered by good nature.

Es ist natürlich, dass die Schäfer in solche aus lauter Vollkommenheiten zusammengesetzte Schönheiten ganz überschwenglich verliebt sind. Dies bekundet sich schon in der Ansprache. Selten wird die Betreffende mit Namen genannt, und auch dann fast ausnahmslos irgend ein Beiwort zugegeben, besonders fair, dear, lovely. Die beliebte Ansprache nymph wird wiederum mit Adjectiven verbunden. Aber auch Umschreibungen kommen vor: my dear, my delight, (my) fair one, my love, my life (oder beides zusammen), my dove, oder längere, wie: fairest proof of beauties power, dear idol of my panting heart u. a. Lieben und Verzweifeln ist diesen Schäfern identisch („I love and I despair“, „Desp. Shepherd“ 1, 42; „How can I love and not despair?“ „An Ode“ 1, 41). Sie sterben sogar aus Liebe („Wretched when from thee, vex'd when nigh, || I with thee or without thee dye“, „The Ladies looking-glass“ 1, 50; „And dies in woe, that thou may'st live in peace“, „To Mrs. Singer“ 1, 54; „He bow'd, obey'd and dy'd“, „Desp. Shepherd“ 1, 42). Bei den deutschen Anakreontikern kommen diese sentimentalen Anspielungen auf Grab und Tod fast auf jeder Seite vor und brauchen nicht erst besonders belegt zu werden.

Cupido ist ganz im Sinne der deutschen Anakreontik gehalten. Er ist ein launischer Knabe mit Pfeil und Bogen, Köcher und Flügeln. An einigen Stellen wird er als blind bezeichnet („Henry and Emma“ 1, 207; „An Ode“ 1, 31; „Love disarmed“ 1, 92). Ebenso z. B. bei Gleim („Amor“ 2, 134): „Amor ist ein Kind mit Flügeln, || Unbeständig, trotzig, blind“; Götz („Amynth“): „Amor ist ein blinder Knabe.“ Vor seinen Geschossen warnt der Dichter („Desp. Shepherd“). Ihm ist alles unterthan, niemand kann ihm entrinnen („Cantata“ 1, 249). Auch bei den Deutschen wird dieses Moment stark betont.

Venus wird nur einmal von einem Taubengespann gezogen

dargestellt („Henry and Emma"), sonst erfahren wir über ihr Äußeres nichts. Bisweilen wird sie mit des Dichters Chloe verwechselt („Cupid mistaken" 1, 97;[1]) „Venus mistaken" 1, 98). Sie ist des Dichters Muse („Imitation of Anacreon" 1, 70). Meist wird sie begleitet von den Liebesgöttern, welche in ihrem und ihres Sohnes Dienste stehen. Diese erhalten die Epitheta little, sportive, darling. Mit ihnen im Vereine belauscht Venus die Gespräche der Liebenden („An Ode" 1, 70; „Henry and Emma"). Dass sie bei der Schönheit der Geliebten eine große Rolle spielen, haben wir gesehen. Sie lauschen den Tönen des Sängers („Cantata" 1, 242). Dem Amor suchen sie Pfeile für treue Liebende aus („Henry and Emma") und führen die Stunden herauf, wenn die Schöne in die Arme des harrenden Liebhabers zurückkehrt („A song" 1, 99). In ähnlichen Situationen und Verrichtungen werden sie auch bei den Deutschen eingeführt.

Eine gleiche, oft wörtliche Übereinstimmung, welche häufig wohl nur auf geistige Verwandtschaft, in nicht wenigen Fällen aber gewiss auf directe Beeinflussung zurückzuführen ist, findet sich in den Motiven. In der bereits mehrfach erwähnten „Imitation of Anacreon" hat Prior eine verhältnismäßig große Zahl solcher anakreontischer Motive auf einen kleinen Raum zusammengedrängt:

Let'em censure: what care I?
The herd of critics I defy.
Let the wretches know, I write,
Regardless of their grace, or spite.
5 No, no: the fair, the gay, the young
Govern the numbers of my. song,
All that they approve, is sweet,
And all is sense, that they repeat.
Bid the warbling Nine retire:
10 Venus, string thy servant's lyre:
Love shall be my endless theme:
Pleasure shall triumph over Fame:
And when these maxims I decline,
Apollo, may thy fate be mine:
15 May I grasp at empty praise;
And loose the nymph, to gain the bays.

Wir haben es hier nicht mit einer wirklichen Nachahm eines der dem Anakreon zugeschriebenen Lieder zu thun, son

[1]) Vgl. auch Spenser: Globe Edition, S. 586; Marot: „De Cup de sa dame" (herausg. von Jannet 3, 44); Wekherlin: „Amor bet (Stuttgarter Lit. Ver. 199, S. 156); Gleim: „Amors Irrthum" (Werke

es werden uns gewissermaßen anakreontische Gedanken in modernem Kleide vorgeführt, ein Anakreon der Gegenwart tritt uns entgegen, der, erfüllt von den Lehren seines griechischen Vorgängers, diese auf die Anforderungen seiner eigenen Zeit überträgt und ihnen anzupassen sucht.

Die Anfangsverse 1—4 bilden das erste Motiv: Verachtung der Kritik. (Der gleiche Gedanke in „Henry and Emma“, V. 3—4; 1, 200.) Auch in der deutschen Anakreontik — und hier soll über den Kreis der Hallenser hinausgegangen werden — bildet diese Geringschätzung der Kunstrichter ein charakteristisches Moment. So Gleim („An Damon“, 2, 91): „Kein unberuf'ner Federheld || Beschreibt mich der gelehrten Welt, || Und lästert meinen Namen; || Kein Censor richtet mich für Geld . . .“ Gleim („Vorrede an Doris“, Werke 1, VI): „Wenn ich gleich das Lob der Schönen und der Kunstrichter nicht erwerben kann, so werde ich doch niemals bereuen, die Überreste des artigsten Geistes der Alten nachgeahmt zu haben.“ Götz („An die Musen“): „Der Pöbel mag mich ungeheißen || Vom Abend bis zu Morgen preisen: || Sein Urtheil lässt mich unvergnügt.“ Lessing („An die Kunstrichter“, Hempel 1, 75): „Schweigt, unberauschte, finstre Richter! || Ich trinke Wein und bin ein Dichter.“

Vers 5—8 geben das zweite Motiv: Beschränkung des Leserkreises auf die Gesinnungsgenossen. Prior geht sogar noch weiter und stellt seine Gedichte als hervorgerufen durch die Geliebte und nur für diese gesungen dar („The question to Lisetta“ 1, 108: „To whom should I compose my lay || But her, who listens, when I play?“), und auch bei den deutschen Anakreontikern lässt sich dieser Zug bis zum jungen Goethe hin verfolgen. Gleim („Vorrede an Doris“, Werke 1, VI): „Wenn Anakreon mir nicht vorgesungen, und du mir nicht zugehört hättest, so wären niemals scherzhafte Lieder von mir gesungen.“ Hagedorn („Ermunterung zum Singen“ 4, 137): „Und wenn ich selbst nicht Lust zum Singen hätte; || So säng' ich jetzt; jedoch nur ihr allein.“ Ferner vergleiche man mit Priors Versen die zwei letzten Strophen aus Lessings „Für wen ich singe“ (Hempel 1, 65):

> Ich singe nur für Euch, Ihr Brüder,
> Die Ihr den Wein erhebt wie ich.
> Für Euch, für Euch sind meine Lieder.
> Singt Ihr sie nach: o Glück für mich!

Ich singe nur für meine Schöne,
O muntre Phyllis, nur für Dich:
Für Dich, für Dich sind meine Töne.
Stehn sie Dir an, so küsse mich.

wo außerdem die Ausdrücke „singt Ihr sie nach“ und „stehn sie Dir an“ mit dem englischen „repeat“ und „approve“ vollständig correspondieren. Lessing mochte dieses Prior'sche Motiv als Pointe aufgenommen haben und ließ ihm in der bekannten anakreontischen Manier[1]) eine Anzahl negativer Vorsätze vorangehen. („Ich singe nicht für kleine Knaben, ich singe nicht für Euch, Ihr Richter“ u. s. w.) Vgl. noch Cronegk: „Ich singe nur für Euch, Ihr Brüder, || Verliebte Jugendlieder, || Und Ihr nur singet sie.“ Cronegk 2, 292: „Und hört mich gleich die Nachwelt nie: || So hört mich doch Climene.“

In Vers 11—12 entwickelt Prior sein Programm. „Liebe“ und „Lust“ sollen die Schlagworte, das „endlose Thema“ seiner Dichtungen sein. So auch Uz („An Chloen“, Lit.-Denkm. Nr. 33, S. 19): „Thu, wie der Tejer Greis, || der keines Helden Preis || In seine Leyer sang, || die nur von Liebe klang.“ Uz („An die lyrische Muse“, Nr. 17, S. 45): „Denn nur von Lust erklingt mein Saitenspiel.“ Uz („An das Glück“, Nr. 19, S. 53): „Goldne Cyther, schalle stets von Freude.“[2]) (Lesart: „Nur von Lust soll meine Cyther schallen.“) Gleim („An die Schönen“ 1, 64): „Und ich spiele nur von Liebe.“

Endlich V. 13—16 Priors die Pointe: Über dem Dienste der Venus verzichtet der Dichter auf dichterischen Ruhm und weltliche Machtstellung. Ein ähnlicher Gedanke stellt sich in der „Ode an Mr. Howard“ 1, 90, ein, wo erzählt wird, wie Alexander der Große seine Campaspe bei Apelles malen lässt, der Maler sich in sie verliebt, und Alexander, um den Freund nicht zu verlieren, ihm das Mädchen in die Arme führt. Der Dichter wendet sich nun an den berühmten englischen Maler mit den Worten:

---

[1]) Etwa nach dem Muster des anakreontischen „Οὔ μοι μέλει τὰ Γύγεω“ (V. 5: „Ἐμοὶ μέλει . . .“), welches Lessing selbst nachgeahmt hat. („Was frag' ich nach dem Großsultan“, Hempel 1, 57.)

[2]) Vgl. Anakreon 23, V. 3—4: „Ὁ βάρβιτος δὲ χορδαῖς || Ἔρωτα μοῦνον ἠχεῖ“ (Gottsched: „Doch meiner Leyer Seyten || Ertönen nur von Liebe“). V. 8—9: „. . . λυρὴ δὲ || ἔρωτας ἀντεφωνεῖ (Gottsched: „Doch meine Leyer spielte || Von nichts als lauter Liebe“).

Had thy poor breast recieved an equal pain;
Had I been vested with the monarch's power . . .,
. . . I would have sooth'd the flame I could not heal;
Giv'n thee the world, though I withheld the fair.

Und „Alma“, Canto 1, V. 487 ff. (2, 42) heißt es:

Antonius fled from Actium's coast,
Augustus pressing, Asia lost;
His sails by Cupids hands unfurl'd,
To keep the fair, he gave the world.

Von Beispielen in der deutschen Anakreontik hebe ich nur einige prägnante aus: Uz („Sieg des Liebesgottes“ 1, V. 11/12): „Vergnügt mein Saitenspiel, ihr Schönen! euer Ohr: || So zieh ich diesen Ruhm zehn Lorbeerkränzen vor.“ — Götz („Ähnlichkeit mit Apollo“): „Wie mirs ergieng, || Ergiengs Apollen || Auf Tempe's Flur: || Für Daphnen kriegt er || Den Lorbeer nur.“ — Götz („An Olympen“): „Erbt' ich aber vom Geschick || Wie Trajan und Antonin || Diesen Weltkreis: gäb' ich ihn || Dennoch jeden Augenblick || Für ein Herz wie deines hin.“

Außerdem finden sich noch zahlreiche anakreontische Motive in anderen Gedichten Priors eingestreut. So die Abneigung gegen das Feilen von Gedichten. (Postscript 1, 20): „Prose, and other human things may take what turn they can; but poetry, which pretends to have something of divinity in it, is to be more permanent.“ [1]) Dieselbe Abneigung findet sich auch in der deutschen Anakreontik, wenn auch hier aus ganz anderen Gründen. Gleim („An***,“ als er sagte, „dass ich an meinen Gedichten gefeilt habe“): „Wie willst du, lieber Mann, dass ich nichts thu als feilen || In dieser meiner, ach! so kurzen Lebenszeit?“ Und weiter unten: „. . . Ich bin ja nicht der liebe Gott, deßwegen || Feil' ich, wie manche Feiler pflegen, || An Od' und Lied und Sinngedicht || Hindurch mein ganzes Leben nicht.“ — Cronegk 2, 305: „Doch Lieder critisch durchzugehen || Und auf die kleinen Fehler sehen || Verlohnt sich nicht der Müh.“

Ferner das Küssen um Pfand. („On beauty, a riddle“ 1, 107): „Resolve me, Cloë, what is this, || Or forfeit me a precious kiss.“ Vgl. Hagedorn („Elpin“ 3, 89): „Noch hatt' er nur um Pfand geküßt“; und viele Beispiele bis zu Goethe.

---

[1]) Vgl. hiezu auch Hagedorns Brief an Weichmann vom 25. October 1726. Werke 5, 6.

Das Einschneiden des Namens der Geliebten in die Baumrinde („Henry and Emma“ V. 197 ff.):

> Henry in knots involving Emmas name
> Had half express'd and half conceal'd his flame
> Upon this tree; and as the tender mark
> Grew with the year, and widen'd with the bark,
> Venus had heard the virgins soft adress,
> That, as the wound, the passion might increase.

Auch dieses Moment lässt sich bei den Deutschen weit verfolgen. Hier seien nur als bezeichnende Beispiele angeführt Hagedorn („Unverdiente Eifersucht“ 3, 59): „Name, wachse mit den Rinden! || Wachse, Denkmal meiner Hand!“ — Götz („Der Garten“): „Ihre von Amor beschriebene Rinde || Öffnet, ewig mit ihnen zu wachsen, || Sich verliebten Namen gern.“

Wir sehen also eine Fülle von Übereinstimmungen zwischen den sogenannten Anakreontikern (im weitesten Sinne) und Prior: sowohl in der Beschreibung der Landschaft, der Personen und der mythologischen Figuren, als auch in der Wahl der Motive und endlich im Stil überhaupt, der nie individualisiert ist, sondern sich durch Allgemeinheit und Mangel an Prägnanz stets kennzeichnet.

Und dennoch ist, wie bereits eingangs erwähnt wurde, Prior von den Hallensern sehr selten übersetzt worden. Götz hat in den Anmerkungen zur dreißigsten Ode Anakreons („Die Gedichte Anakreons und der Sappho Oden“, Karlsruhe 1760, S. 83) den „Entwaffneten Amor“ (Prior 1, 92) saftlos und duftlos in Prosa übertragen. Uz benützt das daselbst vorkommende Motiv, dass Amor sich auf dem Busen der schlafenden Chloe niederlässt, in seinem Gedichte: „Der verlohrne Amor“ (Nr. 29, S. 73). Der Dichter fragt hier, wo man den Verschwundenen suchen solle und schließt:

> Oder auf den Liljenhügeln,
> Wo der Gott mit leisen Flügeln
> Sich schon öfters hingestohlen?
> Darf ich suchen und ihn hohlen?[1])

Ein anderes Gedicht von Götz: „Lohn der Lieder“ geht nicht auf Priors „Cupids promise“ (2, 273), sondern mit diesem

[1]) Übrigens hat auch der Italiener Zappi dieses Motiv behandelt, nur ist bei ihm nicht Amor selbst, sondern ein „Liebesgott“ der Eindringling. Gleim und Ew. v. Kleist haben dieses Gedicht ins Deutsche übertragen

auf eine französische Quelle („Promesse de l'Amour") zurück. Auch Kretschmann (in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek", 1766, 2, 1, S. 129[1]), später umgearbeitet in seinen Werken, Leipzig 1784, 2, 192) und ein Anonymus (in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens", Leipzig 1755, 6, 138) haben dieses französische Gedicht übersetzt. Dass Prior nicht die Vorlage war, zeigt schon eine flüchtige Vergleichung mit dem französischen Original. Prior hat das kurze Gedicht gerade verdoppelt, aber von allen seinen Zusätzen findet sich in den drei deutschen Übersetzungen nichts. Auch die Übereinstimmung des Namens Climene (bei Götz Selimene) mit dem französischen Climène (Prior setzt dafür seine Chloe ein) ist hier maßgebend. Übrigens scheint das Götzische Gedicht unter Ramlers Zustutzung viel gelitten zu haben.

Für Gleim kommt vielleicht ein Sinngedicht „Eva" (Werke 5, 67) in Betracht, welches auf den Schluss eines Gedichtes zurückzugehen scheint, das Prior der Lady Durstley in ihren Milton schrieb (1, 39):

With virtue strong as yours, had Eve been arm'd,
In vain the fruit had blush'd, or serpent charm'd:
Nor had our bliss by penitence been bought;
Nor had frail Adam fall'n, nor Milton wrote.

Gleim: Dein Apfelbiss war Schuld, Frau Eva, habe Dank,
Dass ein Messias kam, und Klopstock ihn besang.

Auf der Idee eines Prior'schen Gedichtes, („The dove", 1, 99) ist ferner Gleims dramatisches Sinngedicht „Der Apfeldieb" (Berlin 1770) aufgebaut. Amor, Psyche, Venus und die Musen sind die handelnden Personen. Bei Prior hat Chloe der Venus die Taube entwendet, und Cupido ist beauftragt, sie bei ihr zu suchen. Bei Gleim ist Amor der Dieb. Er hat den Apfel, den einst Paris der Göttin der Schönheit zuerkannt, seiner Mutter weggenommen und gibt ihn Psyche. Da kommt Venus mit ihrem Gefolge, und Psyche versteckt die goldene Frucht in ihrem Busen. Venus vermuthet den Apfel bei ihrem Sohne, stellt ihn deshalb zur Rede, die Musen nehmen theils für ihn, theils gegen ihn Partei. Da er beständig leugnet, kann Venus ihren Zorn nicht mehr bemeistern und schlägt ihn. Psyche gesteht nun, dass

[1]) Dort abgedruckt aus der „Sammlung komischer, lyrischer und epigrammatischer Gedichte", Frankfurt und Leipzig 1764.

sie den Apfel von Amor erhalten habe. Auf die Frage nach dem Grunde antwortet Amor: „Weil mir Psyche schöner schien.“[1]) Dies ruft natürlich einen allgemeinen Entrüstungssturm hervor, und der von Venus und den Musen bedrohte Liebesgott lässt sich zu der Einschränkung herbei: „Venus nur ist schön, wie sie, Aber schon ein wenig lange.“ Abermalige allgemeine Empörung, doch Psyche entschuldigt ihn: „Seine Reden sind Zu verzeihn! Er ist ja blind!“ „Eine priorische Idee,“ meint dazu der „Almanach der deutschen Musen“ (Leipzig 1771, S. 112), „aber ziemlich nachlässig ausgeführt“.

Priors Gedicht ist in der That hier nicht mehr zu erkennen, denn es deckt sich eigentlich nur das einzige Motiv, dass Venus etwas ihr Theures entwendet ist. Die ganze Ausführung und auch die Pointen, denen sie zustrebt, sind grundverschieden.

Über Gleims „Salomo der Prediger“ (6, 225) wird an anderer Stelle gesprochen werden.

Kleinere weltliche Gedichte. Heinrich und Emma.[2])

Prior scheint verhältnismäßig rasch in Deutschland Verbreitung gefunden zu haben. Während in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrh. der einzige Hagedorn von einem genaueren Studium der Gedichte des Engländers in seinen eigenen Werken Zeugnis ablegt, erheben sich zu Beginn des vierten Jahrzehntes bereits Stimmen aus den verschiedensten Gegenden, welche Bekanntschaft mit Prior bekunden. Bodmer bringt ein Prior'sches Gleichnis an (an Hagedorn, Zürich, 30. März 1744, Hagedorns Werke, 5, 165), zur selben Zeit wird er „die vornehmste Lectüre“ und der „Favorit“ einiger junger Leute in Leipzig und Halle. Beide Freundeskreise wurden bald auseinandergerissen; aber sie verloren nie ganz den Zusammenhang untereinander, wenn auch

[1]) Derselbe Gedanke in Gleims „Amor im Zorn“ (Werke 1, 152).

[2]) Die in Leipzig erschienenen „Beiträge zur deutschen Lectüre für Leser und Leserinnen“ (hrsg. von Thierbach. Eine Nachahmung der Hamburger „Unterhaltungen“, vgl. Ch. H. Schmid: „Literatur der Poesie“, Leipzig 1775, 1, 80), von denen es in einer Recension der „Frankfurter Gel. Anzeigen“ (16. Februar 1773, Goethe, Hempel 29, 80) heißt, dass sich vornehmlich Prior hier sehr oft habe misshandeln lassen müssen, waren mir nicht zugänglich.

manche in ein anderes Fahrwasser einlenkten, und die meisten unter ihnen bewahrten auch später eine warme Neigung für den Liebling aus der Zeit ihrer Studentenjahre. Ebert in Braunschweig und Gleim in Halberstadt sind hier besonders zu nennen. In Berlin beschäftigte sich Lessing mit Prior, der ihm schon früher durch die Hagedorn'schen Übersetzungen nahegelegt worden war. Auch die Göttinger mit ihrem Almanach gesellten sich bald zu den übrigen, und Herder, Voss und Boie sind die Seele dieser Vereinigung. Löwen bildet das Bindeglied zwischen Göttingen und Hamburg, wo eine jüngere Generation den Spuren Hagedorns folgte. In dem literarischen Concurrenzkampfe Leipzigs gegen Göttingen, der in der Person Chr. H. Schmids — des „Almanachers", wie ihn Wieland (Ausg. Briefe 2, 353) nennt — verkörpert ist, kommt auch Prior wieder zu neuen Ehren. Auch die Genies Südwestdeutschlands haben sich mit dem in der Verachtung zünftiger Kritik ihnen verwandten Prior befasst, wie aus einer Briefstelle H. L. Wagners an Müller hervorgeht. (E. Schmidt, H. L. Wagner² S. 151 — sieh auch oben S. 22.) Kurz, wo es literarisch einigermaßen lebhaft hergieng, war Prior gekannt und gelesen.

Es wurde ausgeführt, dass Prior als Anakreontiker der deutschen Dichtung verwandt war. Doch in der eigentlichen Anakreontik erschöpft sich ja seine Poesie nicht. Das gemeinsame Kennzeichen seiner weltlichen Gedichte ist der jüngere Renaissancestil, stofflich aber und formal sind seine kleineren Gedichte sehr vielseitig. Von der hohen politischen und geistlichen Ode bis herab zum Epigramm hat er sich in den verschiedensten Dichtungsarten versucht. Es drängt sich die Frage auf, ob denn alle die verschiedenartigen Erzeugnisse seiner Muse sich bei den Deutschen der gleichen Beliebtheit erfreuten, oder ob gewisse Gattungen bevorzugt, andere wieder auffallend vernachlässigt wurden. Es liegt so ziemlich in der Natur der Sache, dass das deutsche Interesse nicht allen ebenmäßig sich zuwenden konnte. Am wenigsten Anklang fanden die politischen Oden. Die häufigen Anspielungen auf Tagesereignisse, die den Engländern jener Zeit vielleicht noch erinnerlich, vielen deutschen Lesern aber nie bekannt geworden waren, ferner die mythologischen Einkleidungen, die jedes Verständnis überdies erschwerten, waren gewiss nicht geeignet, das Lesen dieser meist noch recht langathmigen Gedichte genussreich zu gestalten. Blankenburg nennt sie direct „eckelhaft und langweilig". (Lite-

rarische Zusätze zu Sulzers „Theorie der schönen Künste“, Leipzig 1797, 2, 443a.) So fand sich denn auch nur eine Ode („welche Könige Wilhelm dem Dritten von England, bei Sr. Maj. Ankunft in Holland, nach dem Tode der Königin überreicht worden. 1695.“) in den „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens“ (Leipzig 1756, 7, 369 ff.) in schwülstiger Prosa übersetzt. Den politischen Oden zunächst, was die verhältnismäßig geringste Zahl der Übersetzungen betrifft, stehen dann die geistlichen Gedichte, von denen in einem folgenden Abschnitte ausführlicher die Rede sein wird. Alle übrigen Übertragungen theilen sich in das Gebiet des Epigramms, des Liedes und der komischen Erzählung.

Von den Epigrammen sagt Schmid („Anweisung der vornehmsten Bücher“, Leipzig 1781, S. 333), dass sie „dem lebhaften Witz des Verfassers Ehre machen“. Das erste Gedicht Priors, welches in Deutschland übersetzt worden war, ist ein Epigramm. (Sieh oben S. 4.) Zwei Epigramme nach Prior bringt der „Almanach der deutschen Musen“ (Leipzig 1770, S. 276), und zwar „Die keusche Dorinde“ (nach „A true maid“ 1, 245), und, etwas unklar und stilistisch ungefüg übersetzt, das Epigramm „Chloe, weihet der Venus ihren Spiegel“ (nach „The lady, who offers her looking-glass to Venus“, 1, 111), beide vom „Verfasser des Almanachs“[1]). Eine sehr geschickte Übertragung ist Löwens Sinngedicht „Die gründliche Betrübniß“ (Romanzen nebst andern comischen Gedichten. Leipzig 1771, S. 135). Noch 1786 erschien im Vossischen Musenalmanach (S. 200) ein Epigramm Priors in der ziemlich freien Übersetzung von Sonnenfels.

Von Liedern ist übersetzt „Der Blumenkranz“ in den anonym erschienenen „Liedern und Scherzgedichten“, Altona und Leipzig 1757 von Joh. Dietr. Leyding (vgl. Goedeke² 4, 54). Die Vorlage, Priors „The Garland“ (1, 110) scheint auf ein Gedicht Du Bellay's zurückzugehen. („Sur un chappelet de Roses“ ed. L. Becq de Fouquières, S. 287. Nach diesem auch Weckherlins „Über einen Kranz“, Oden und Gesänge, Stuttgart. Literar. Verein 199, 154.) Leydings Übersetzung ist in reimlosen vierfüßigen Jamben abgefasst, was natürlich den Eindruck der Eintönigkeit hervorruft. Sie ist zwar ziemlich wortgetreu, aber in einer ganz

[1]) Ch. H. Schmid; vgl. Weim. Jahrb. 3, 57 Anm., Prutz: „Göttinger Dichterbund“, Leipzig 1841, S. 208, bes. Ch. H. Schmid: „Literatur der Poesie“, Leipzig 1775, 1, 82 ff.

prosaischen Sprache, die auch nicht das geringste von der Anmuth des Originals durchblicken lässt. Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften" (1, 396 ff.) greift bei einer Besprechung dieser „Lieder und Scherzgedichte" den „Blumenkranz" heraus und sagt darüber zutreffend Folgendes: „Der Herr Verfasser scheint sein Original bis auf einige kleine Missverständnisse wohl zu verstehen; er hat die Worte getreu übersetzt, den ganzen Körper des Gedichtes in unsere Sprache hinübergetragen, — aber der Geist ist ihm entflohn." „Solche Blumen", heißt es zum Schluss, „müssen von einer Meisterhand gepflückt werden, wo sie nicht ihren Schmuck verlieren sollen." Eben dieses Gedicht wurde im selben Jahre auch in den „Neuen Erweiterungen" (Leipzig 1757, 9, 79) in Prosa übertragen.

Ebenda (9, 311) erschien eine anonyme Übersetzung von Priors „To Cloe weeping" (1, 89) wortgetreu, stellenweise ganz geschickt, aber — in Prosa. Auch Herder übersetzte die „Weinende Chloe" (zuerst im Göttinger Musenalmanach 1772, S. 172), und es wird sich verlohnen, auf diese Übertragung näher einzugehen.

Prior (1, 89):

See, whilst thou weep'st, fair Cloe, see,
The world in sympathy with thee.
The cheerful birds no longer sing;
Each drops his head, and hangs his wing.
The clouds have bent their bosom lower,
And shed their sorrows in a shower.
The brooks beyond their limits flow;
And louder murmurs speak their woe.
The nymphs and swains adopt thy cares;
They heave thy sighs, and weep thy tears.
Fantastic nymph! that grief should move
Thy heart, obdurate against Love.
Strange tears! whose power can soften all,
But that dear breast, on which they fall.

Herder:

Du weinest, liebste Chloe? Sieh, o sieh
Rings um dich die Natur in Sympathie!
Die kleinen süßen Vögel — sieh, sie singen
Nicht länger! Neigen Haupt und Schwingen
So traurig nieder! — jene Wolken wollen weinen,
Abneigend, schauernd, mischen zu den deinen
Auch ihre Thränen! Jene Bäche fließen
So trauriger! So sanfter murmelnd gießen
Sie Seufzer in dein Ach! Sieh Schäferinnen
Und Schäfer, wie von ihren Wangen rinnen
Des Mitleids zarte Thränen! — Zauberin!
Phantastisch Mädchen! Allerweicherin!
So rühren kann dein holder, sanfter Schmerz
Denn Alles, Alles, und nicht dein Liebehartes Herz?

Herder übersetzt, wie man sieht, Zeile für Zeile, nur die Erweiterung der Versfüße von vier auf fünf gestattet ihm einen freieren Spielraum im einzelnen. Bei diesen Änderungen lässt er sich offenbar von dem Bestreben leiten, den Ton des ganzen Gedichtes noch inniger zu gestalten. Dadurch, dass Herder das Gedicht fragend einleitet und das wichtigste Wort an die Spitze stellt, wird die persönliche Antheilnahme des Dichters bedeutsam hervorgehoben. Dann wird nicht „die Welt" (Prior: the world), sondern „rings um dich die Natur", also die nächste Umgebung in Mitleidenschaft gezogen, und die Sympathie naiver gegründet. Nicht Wolken und Bäche im allgemeinen werden angeführt, (Prior: the clouds, the brooks), sondern auf jene Wolken, jene Bäche wird bestimmt hingedeutet und die Situation dadurch gegenständlicher gemacht. Der Schmerz der Natur wird dem der Chloe direct gegenübergestellt. Während bei Prior die Wolken „ihren Gram in einem Schauer ergießen", mischen sie bei Herder ihre Thränen mit denen Chloes; während bei Prior die Bäche, ihre Ufer überflutend, in lauterem Murmeln ihren Schmerz aussprechen, fließen sie bei Herder „so trauriger" und gießen Seufzer in Chloes Ach. Durch all das tritt die Antheilnahme der unbeseelten Natur an dem Menschengeschick viel inniger heraus. Ferner wird auch durch Abweichungen der Übersetzung vom Original oder durch Hinzufügung einzelner Ausdrücke größere Innigkeit erzielt. Das eingeschobene „sieh" in Vers 3 und 9 vermehrt den Eindruck liebevoll tröstenden Zuspruches, welcher sich infolge des, wie mir scheint, beabsichtigten Enjambements besonders bei der Declamation geltend machen muss. Die cheerful birds werden zu kleinen, süßen Vögeln, welche traurig Haupt und Schwingen neigen. Die Bäche murmeln sanfter, Schäfer und Schäferinnen weinen zarte Thränen. Fair Cloe selbst wird „liebste Chloe", ihr Schmerz ein „holder sanfter" genannt, und mit der Häufung, der Ansprache (V. 11, 12) durch Bildung von Substantiven aus entsprechenden Adjectiven (Zauberin aus strange tears) oder Nebensätzen (Allerweicherin = whose power can soften all) die Verzweiflung und der Wunsch des Dichters, das harte Herz zu erweichen, markant herausgehoben. So wird der Kern des Gedichtes, die Sympathie der Natur mit der weinenden Chloe, durch die Sympathie des Dichters am Eingang und am Ende des Gedichtes harmonisch eingerahmt.

Redlich veröffentlicht in Suphans Herderausgabe (25, 686

zu diesem Gedichte folgende Varianten einer anderen Niederschrift: Z. 2 f. „Die ganze Welt mit dir in Sympathie! Die kleinen zarten" Z. 6 „traurig mischen" Z. 14 ff. „denn Alles, und nur nicht dein Liebehartes Herz? || Ach, strenge Wunderthränen, Herzzerschmelzend allen, || nur Der nicht, Der, auf deren Brust sie fallen." und (ebd. S. 552) eine kürzere handschriftliche Fassung:

(Nach Prior.)

O süße Weinende, o sieh,
mit dir das All in Sympathie
wie jeder kleine Vogel schweigt
und traurig Haupt und Schwingen neigt!

Sieh, wie die Wolke abwärts fließt
und tröpfelnd sanften Thau ergießt
sieh wie der Strom dir weinet nach
und Seufzer rauschet in dein Ach.

Und Nymph' und Schäfer stehn umher
und ächzen laut und seufzen schwer
Grausame! — So erweicht dein Schmerz
denn alles; und nur nicht dein Herz.

Die Variante Z. 6 „traurig mischen" scheint darauf hinzudeuten, dass die von Redlich angeführte Niederschrift älter ist, als das veröffentlichte Gedicht. Denn es lässt sich schwer annehmen, dass Herder für ein in den Zusammenhang sehr gut passendes Wort („schauernd", entsprechend dem shower des Originals) ein anderes gesetzt hat, welches schon eine Zeile vorher steht und zwei Zeilen später sich wiederholt. Im Gegentheil wird man vermuthen müssen, dass der Dichter die unnöthige Wiederholung desselben Wortes („traurig") zu tilgen bemüht war, und dass ihm gerade an dieser Stelle die Vorlage selbst ein geeignetes Wort an die Hand gab und so seine Mühe wesentlich erleichterte. Das Umgekehrte ist bei den anderen Lesarten der Fall. Hier ist das Bestreben, dem Originale möglichst nahe zu bleiben ersichtlich größer, als in der — nach unserer Annahme — späteren Fassung. Z. 2 hat nicht das so passende „rings um dich die Natur", sondern im Anschluss an Prior „die ganze Welt mit dir" (the world with thee), und die Schlussverse, mit denen Herder in der Fassung des Göttinger Almanachs ziemlich frei geschaltet hat, werden hier mit größter Genauigkeit übersetzt. Warum Herder die beiden letzten Zeilen für den Druck weggestrichen hat, ist leicht einzusehen. Es war gewiss das Bestreben dabei wirksam, die Zeilenzahl des Originals

nicht zu überschreiten. Dazu trat ein anderer Grund. In seiner Übersetzung (nicht aber bei Prior!) sind diese beiden Zeilen, auch nach ihrer Construction, nichts als eine Umschreibung der beiden vorangehenden, in denen derselbe Gedanke infolge des stärkeren Gegensatzes (Alles — Chloes Herz) sogar noch schärfer heraustritt. Herder scheint gefühlt zu haben, dass es auf die Hervorhebung des Gegensatzes wesentlich ankomme, denn er ließ die schwächere Formulierung des Schlussgedankens einfach fallen und jenen Gegensatz mit absichtlicher Verletzung des gleichmäßig jambischen Metrums nun auch in der Declamation zum Ausdruck gelangen. („Denn Álles, Álles, || und nícht dein Liebehártes Hérz", gegenüber dem früheren: „denn Álles, únd nur nicht" u. s. w.)

Auch in der kürzeren der beiden von Redlich mitgetheilten handschriftlichen Fassungen sind die beiden Schlussverse Priors nicht übersetzt. Ja, während in der veröffentlichten Fassung diese Verse in den Ausdrücken: „Zauberin, Allerweicherin" doch einigermaßen eine Entsprechung finden, ist hier von ihnen ganz Abstand genommen. Dies scheint die Richtigkeit der Annahme, Herder habe die beiden Zeilen später absichtlich weggelassen, nur zu bestärken. Der strengere inhaltliche Anschluss an Prior (besonders Z. 5, 6 gegenüber Z. 5—7 des Gedichtes im Almanach) könnte vielleicht den Glauben erwecken, dass man es hier mit einer Vorstufe zu thun habe. Aber andererseits ist es, als ob Herder erst hier seine volle Meisterschaft gewonnen habe und nun die Knappheit seiner eigenen Sprache der des Originals entgegenstellen wolle. Daher verschmäht er den breiteren Fluss seiner früheren Verse und scheut sich nicht, sie in das enge Bett des vierfüßigen Jambus einzudämmen. Also auch formell vollzieht er eine Annäherung an die Vorlage, aber nicht etwa in dem Gefühle, früher zu weit von ihr abgewichen zu sein, sondern in dem sicheren Bewusstsein, dass er derartige Erleichterungen nicht nöthig habe. Und in der That muss man gestehen, dass Herder sein Vorbild an Knappheit hier noch übertroffen hat, ohne dadurch zu einer wesentlichen Auslassung (außer V. 13—14) gezwungen worden zu sein. Diese Erwägungen werden zu der Annahme berechtigen, dass hier die jüngste Formulierung der „Weinenden Chloe" vorliegt. Hiezu gesellt sich aber noch ein äußerer Grund. Während nämlich Herder in einer Beziehung formell auf das Original zurückgieng, entfernte er sich in anderer

Hinsicht weit davon durch die strophische Gliederung. Die Bedeutung dieser Änderung wird erst klar, wenn man dieser strophischen Fassung die beiden anderen gegenüberhält. Was Herder an Priors Gedicht anzieht, ist das Lyrische. Das ist schon aus seiner Auffassung des Gedichtes ersichtlich, wie sie in den beiden älteren Fassungen zum Ausdrucke kommt. Alles wird verinnerlicht. Die Theilnahme des Dichters, der Antheil der Natur, kurz alles, was mit dem Gefühlsmomente, dem Wesentlichen der Lyrik zusammenhängt, wird herausgekehrt. Nicht auf Chloes Thränen, die vielleicht ein Ausfluss launenhafter Stimmung sein mögen, kommt es ihm an, sondern auf die Gefühle der Trauer und des Mitleids, die Mensch und Thier und Bach und Flur bei dem Anblicke der Thränen ihres Lieblings empfinden. Stellen, wie: „jene Wolken wollen weinen“, „jene Bäche fließen so trauriger“ zeigen, mit dem Original verglichen, dass die Bildlichkeit bei Herder hinter dem Bestreben, die genannten Gefühle auszudrücken, oft zurücktritt. Dieses ausgesprochen subjective Gepräge, dieses gänzliche Fehlen epischer Zuthaten, dieses Betonen der Stimmung sind aber die hervorragendsten Merkmale des — Liedes. Für ein solches reichte nun die Form, wie sie Herder im Anschluss an das englische Original gewählt hatte, nach zwei Richtungen hin nicht aus. Ein Lied muss gesungen werden, oder wenigstens sangbar sein. Diese Sangbarkeit aber wurde sowohl durch das — mehr epische — Fortlaufen der Reimpaare, als ganz besonders durch das starke Enjambement stark beeinträchtigt. Für die Declamation bot dieses letztere, wie hervorgehoben wurde, unleugbar große Vortheile, für die Melodie, deren unerlässliche Vorbedingung ein ungestörter Rhythmus ist, war es direct schädlich. Beide Übelstände wurden beseitigt. Durch die Verkürzung des Gedichtes um zwei Zeilen war es möglich, drei vierzeilige Strophen herzustellen, aus deren regelmäßig gebauten Versen jede Spur von Enjambement geschwunden ist. Auch die oben besprochene Knappheit des Ausdruckes kam dem liedartigen Charakter des Ganzen zugute.

Wie vortrefflich Herders Gedicht ist, ersieht man aus dem Vergleiche mit anderen metrischen Übersetzungen der „Weinenden Chloe“. Die eine, zwölf Jahre nach der Herder'schen gleichfalls im Göttinger „Musen-Almanach“ (1784, S. 162) abgedruckt, stammt von J. G. Struckmann, die andere, im „Almanach der deutschen Musen“ (1775, S. 22), ist mit S* (Schmid?) unterzeichnet.

Struckmann:

Du weinst! — oh schöne Chloe sieh',
Die ganze Welt mit dir in Sympathie!
Verstummt sind alle Lieder
Der Vöglein auf der Flur!
Mitleidig sehn sie auf dich nieder,
Mitleidig weint mit dir die trauernde Natur!
Horch! Sanfter rollt der Silberbach
Und seufzet deinen Klagen nach!
O rührte doch der Liebe Schmerz,
Süße Chloe auch dein Herz!
Erweicht durch dich ist schon die Welt,
Nur eine Brust, auf die die Zähre fällt.

S*:

Sieh, Chloe, da du weinest, sieh,
Die Welt mit dir in Sympathie;
Die muntern Vögel nicht mehr singen,
Ihr Haupt neigt sich mit ihren Schwingen;
Der Wolken Busen niedrer fließet,
In Regen sich ihr Gram ergießet;
Die Bäche schwellen an zur See,
Und bängres Murmeln spricht ihr Weh;
Die Nymphen und die Hirten zagen
Bey deinen Seufzern, deinen Klagen;
Soll dieser Schmerz dich nicht erweichen?
Dein hartes Herz zur Liebe beugen?
O! Thränen, deren Allgewalt
Die Brust nicht fühlt, auf die ihr fallt!

Struckmanns Übersetzung reicht nicht im entferntesten an die Herder'sche heran. Sie ist freier, aber ohne durch diese Freiheiten dem Geiste der Vorlage näher zu kommen. Oft wird diese Freiheit zur Willkürlichkeit, so wenn von den Vögeln gesagt wird, dass sie mitleidig auf Chloe niedersehen, während sie bei Prior — und das ist natürlicher und wirkungsvoller — Haupt und Schwingen hängen lassen; oder wenn Priors V. 5—6 in das allgemeine, künstlerisch nicht einmal bestimmt darstellbare Bild zusammengefasst wird: „Mitleidig weint mit dir die trauernde Natur." V. 9—10 fehlen vollständig. Ganz misslungen aber ist der Schluss. Während Prior nur sagt, dass Chloes Thränen die Gewalt haben, alles zu rühren, bringt Struckmann die ganz abgeschmackte Hyperbel: „Erweicht durch dich ist schon die Welt", und begeht in der letzten Strophe den sinnstörenden Fehler, dass er „but" (außer, nur nicht) falsch mit „nur" übersetzt.

Im Gegensatze zu Struckmann zeigt der Übersetzer im „Almanach der deutschen Musen" das Bestreben, möglichst wörtlich zu übertragen, ja er hält sich noch genauer als Herder an das Original, von welchem er weder im Versmaß noch in der Zeilenzahl abweicht. War bei Herder mehr die Stimmung einer „sanften Trauer" in der Natur zu bemerken, so ist es hier mehr die bange Stimmung vor dem Gewitter, welche zum Ausdruck kommt. Bei Herder fließen die Bäche „so trauriger", hier schwellen sie an zur See. Bei Herder ist ihr Murmeln „sanfter", hier bänger

Bei Herder weinen die Schäfer und Schäferinnen „des Mitleids zarte Thränen", hier „zagen" sie (obwohl mir dieses für die Stimmung ganz passende Wort nur des Reimes wegen hier zu stehen scheint). Zu tadeln ist der unreine Reim: erweichen — beugen in V. 11/12, wo außerdem die Frageform weit weniger eindrucksvoll ist, als der bittend zusprechende Ton der entsprechenden englischen Verse. Der Schluss ist etwas geschraubt, auch könnte der Gegensatz zwischen „all" und „that dear breast" in der Übersetzung schärfer betont sein.

Herder hat seine Übersetzung der „Weinenden Chloe" in die „Volkslieder" aufgenommen. Dort findet sich noch ein Gedicht: „Klaglied über Menschenglückseligkeit. Ein Gespräch mit der Laute" (Suphan 25, 362), welches in großen Umrissen auf Priors „To the Honourable Charles Montague" (1, 44) zurückgeht. Eine Übersetzung kann man dieses „Klaglied" nicht eigentlich nennen. Herders Gedicht ist bedeutend kürzer als das des Engländers. Er hat die wichtigsten Gedanken aus den ersten sechs Strophen und der Schluss-Strophe der Vorlage entlehnt, bereichert sie aber durch eigene originelle Zuthaten und gibt ihnen durch die Ansprache an seine Laute eine ganz neue Wendung, so dass man das Gedicht füglich als selbständiges Kunstwerk betrachten darf.

Der Vossische „Musen-Almanach" 1782 (S. 182) bringt die Übersetzung von Priors Lied „If wine and music have the pow'r" (1, 99) unter der Chiffre P (Boie). Das Gedicht ist sehr geschickt übertragen, nicht gerade wortgetreu, aber doch ohne den Gedankengang des Originals wesentlich zu verlassen.[1])

Mehr in das Gebiet der komischen Erzählung, trotz des strophischen Baues, gehört die Übersetzung von Priors „The dove" durch Piderit im Schwäbischen Musen-Almanach 1785 (S. 10). Der Übersetzer steht — und nicht zu seinem Nachtheile — stark auf eigenen Füßen. Die Einleitung, die antiken Anspielungen und Vergleiche sind seiner nüchternen Denkart zum Opfer gefallen, aber die Erzählung als solche hat durch diese Beseitigung alles Überflüssigen nur gewonnen. Daneben fehlt ihm aber nicht

[1]) Eine wörtlichere und präcisere Fassung desselben Gedichtes, welche vom 13. Februar 1773 datiert und mit „Boie" unterzeichnet ist, und hier den Titel „Chloens Abwesenheit" führt, enthält das bisher ungedruckte „Bundesbuch der Göttinger" (A I, 189), in welches mir Herr Professor Erich Schmidt gütigst Einblick gestattete.

der Sinn für Kleinmalerei. So verleiht er dem Cupido und der Chloe ganz feine Züge, die das englische Original nicht hat, die aber hier ganz gut am Platze sind.

In das Gebiet der komischen Erzählung gehört ferner Löwens „Der Dieb und sein Beichtiger“ (Romanzen nebst anderen comischen Gedichten, Leipzig 1771, S. 99). Die Vorlage dieses Gedichtes, Priors „The thief and the cordelier“ (1, 254), geht auf ein Epigramm von Georg Sabinus, dem Eidam Melanchthons, zurück („Sabini Poemata“ etc., Lipsiae 1558, fol. V. 2, „De sacerdote furem consolente“). Ein Geistlicher, der einen zum Tode verurtheilten Dieb auf seinem letzten Gange begleitet, schildert diesem die Freuden des Paradieses, als deren höchste er das Glück bezeichnet, heute noch mit den Göttern speisen zu können. Der Verbrecher aber ist von dieser Tröstung nicht sehr erbaut und bittet seufzend den Priester, doch dabei sein Gast zu sein. Der aber erwidert schlagfertig: „mihi non convivia fas est Ducere, ieiunans hac edo luce nihil.“

Prior hat die knappe Darstellung seiner Vorlage in einer humoristischen Ballade nach dem Muster des „King John and the abbot of Canterbury“ breit und behaglich ausgesponnen. An ihn schließt sich Löwen an. Auch er bringt eine allgemeine Einleitung, die sich aber vor der Prior'schen durch größere Kürze auszeichnet. Die Balladenform hat er nicht beibehalten, sondern er verwendet die beliebten ungleichmäßigen Jambenverse der Fabel und der komischen Erzählung. In der Erzählung selbst erlaubt er sich einige Kürzungen, andererseits auch wieder wirksame Zuthaten, nur den Dialog zwischen Mönch und Räuber gibt er ziemlich unverändert wieder. Mit diesem beschließt er auch, wie Sabinus, wirksam sein Gedicht („Ich schmaußte gern, doch darf ich nicht, Denn heute fastet unser Orden“), während Prior seinen Franciscaner noch einige Worte zu dem Henker sprechen lässt, die die pointierte Wirkung des Vorhergesagten stark beeinträchtigen, wenn nicht vollends zerstören.

Wie festen Fuß übrigens Prior in der Almanach-Literatur jener Zeit gefasst hat, scheint auch aus dem Umstande hervorzugehen, dass noch verhältnismäßig spät schöngeistige Frauen zu seinen Gedichten in Beziehung treten. So weist der zwar gedruckte aber nicht veröffentlichte Nachlass der Fürstin Louise zu Wied (Frankfurt a. M. 1828, S. 94), der mir in B. Seufferts Bibliothek zur Verfügung stand, eine Übersetzung von Priors

„Protogenes and Apelles“ (2, 5) auf, und Fielitz theilt in „Schiller und Lotte“ (S. 330 f.) eine Übersetzung von „Love disarmed“ (1, 92) aus Constantin Beyers Tagebuche mit, welche Karoline von Dacheröden an diesen geschickt hatte, und von welcher der Adressat vermuthet, dass sie von dem „vortrefflichen Mädchen“ selbst stamme. Während die Fürstin in Form und Inhalt sich an die Vorlage genau anschließt, ist die Übertragung der Dacheröden nur so weit getreu, als dies bei der Verschiebung des Versmaßes aus fortlaufenden Reimpaaren in vierzeilige Strophen möglich war.

Von Prosa-Übersetzungen wurden die Schmids in seiner „Biographie der Dichter“ bereits im ersten Abschnitte genannt, und es bleibt noch hinzuzufügen, dass sie zwar wörtlich, aber höchst steif und pedantisch sind, das Werk eines Gelehrten, aber keines Dichters. Nicht viel Besseres lässt sich von den Prosa-Übersetzungen in den „Neuen Erweiterungen“ sagen. Sie scheinen alle von demselben Verfasser herzurühren. Außer der bereits erwähnten „Ode an den König“ und der „Weinenden Chloe“ finden sich dort noch: „Der Kranz“ (9, 79), „Die eifersüchtige Chloe“ (9, 308) und „Die Antwort“ (9, 310); alle ziemlich wortgetreu aber geschmacklos und trocken, Blüten, die in sandigen Boden versetzt, Duft und Farbe verloren haben.

Priors „Henry and Emma“ ist die Nachdichtung der „Ballad of the notbrowne mayde“, deren Entstehung nach neueren Forschungen erst ins 16. Jahrh. fällt, während Prior, gestützt auf eine irrthümliche Darstellung im „Muses' Mercury“ (Juni 1707), ihr das ehrwürdige Alter von dreihundert Jahren zuweist.[1]) Das Grundmotiv dieses Gedichtes ist die Verherrlichung der Treue des Weibes, welches seinen Geliebten in allen Gefahren und Mühseligkeiten des Lebens begleiten will. Prior hat das Ganze bedeutend erweitert, stark versüßlicht, mit anakreontisch-mythologischem Beiwerke zierlich aber unpassend verschnörkelt und so ein neues Gedicht geschaffen, welches zwar in den breiten Schichten des an solche Kost gewöhnten Publicums großen Beifall fand, dem es aber auch nicht an nüchternen Beurtheilern fehlte.[2])

[1]) Durch die Aufnahme in Percys „Relics of ancient poetry“ fand diese Ballade auch in Deutschland Eingang und wurde von Herder, Schlosser und Kosegarten übersetzt.

[2]) S. Cowpers Brief vom 17. Jänner 1782 (Mitford: „Life of Prior“, S. XXXV, Anm.). Sam. Christian Lappenbergs „Hermann und Ida, oder die

Ins Deutsche wurde dieses Gedicht zweimal übertragen: das erstemal unter dem Titel „Henrich und Emma", Stralsund und Leipzig 1753; das zweitemal Altenburg 1772 unter dem Titel „Heinrich und Emma, ein Gedicht nach dem Modell des nußbraunen Mägdchens". Beide Übertragungen erschienen anonym, doch ist der Verfasser der späteren der auch sonst als Übersetzer bekannte Fr. Justin Bertuch.

Die Stralsunder Übersetzung hat Lessing in der „Berlinischen privilegierten Zeitung" (116. Stück vom 27. September 1753) kritisiert und ist des Lobes über Dichter und Übersetzer voll. Prior sei es unter seinen Landsleuten am besten gelungen, „angenehme Gegenstände zu schildern und die Sprache der Empfindung zu reden." Der Übersetzer aber müsse selbst „ein sehr schöner Dichter sein", dem es vielleicht nur am Willen fehle, ebenso vortreffliche Originalstücke zu liefern. Noch überschwenglicher heißt es bei Besprechung der Bertuch'schen Übertragung im „Almanach der deutschen Musen" (1773, S. 133): „Die Delikatesse des Numerus, die Feinheit in den Wendungen des Witzes, die Stärke des Sentiments, Eigenschaften, welche aus dem mit Recht so oft bewunderten »Heinrich und Emma« mehr als aus irgend einem Gedichte hervorleuchten, können ohne Verlust in eine fremde Sprache nie ganz übertragen werden." Von dieser Ansicht geht übrigens auch Bertuch selbst aus. Er ist der Meinung, dass jeder Dichter einer anderen Sprache bei einer poetischen Übersetzung viele Schönheiten verliere. Daher habe er Prosa gewählt, um seinem Original möglichst treu zu bleiben, denn als poetischer Übersetzer könne man höchstens nur „Paraphraste" sein. Was den Autor des Gedichtes betreffe, sei es überflüssig, „Priors Panegyriste" zu sein. In England sei Priors Muse so beliebt, dass es für einen Engländer von Geschmack „die größte Beschimpfung" wäre, ihn nicht gelesen und bewundert zu haben. Und in Deutschland? „Jeder Dichter unsers Vaterlandes, für den die englischen Musen Reitze hatten, laß und liebte den Prior." Diese Übersetzung sei also „fern von dem schriftstellerischen Stolze etwas neues zu sagen, oder Priorn erst in Deutschland bekannt zu machen", verfertigt.

---

nußbraune Dirne", Bremen 1770 (vgl. Rotermund: „Gelehrtes Bremen", Bremen 1818, 1, 274), welches eine Parodie der Prior'schen Dichtung zu sein scheint, kenne ich nicht.

Bertuchs anonymer Vorgänger ließ sich bei seiner Arbeit nicht von dessen kleinmüthigen Bedenken in Bezug auf die Form leiten, und der Erfolg hat ihm recht gegeben. Ist der Hexameter (in welchen die fünffüßigen Jamben des Originales umgewandelt sind) gleich nicht das passendste Versmaß für dieses romanzenartige Gedicht, und lässt auch der Bau einzelner Verse manches zu wünschen übrig, so müssen wir den Versuch immerhin als einen ganz glücklichen bezeichnen. Der Zwang des Versbaues hat sich hier durchaus nicht als ein Hindernis der treuen Wiedergabe des Originals erwiesen. Im Gegentheil zeigt eine Vergleichung der beiden Übersetzungen, dass die metrische (wir wollen sie der Kürze halber mit *A* bezeichnen) sich oft genauer an die Vorlage hält, als die prosaische (*B*). Z. B.: V. 146: with the honoured feather; *A:* mit der geehrten Feder, *B:* mit dem Ehrenzeichen, der Feder. V. 140: in soft accents; *A:* in sanften Accenten, *B:* mit gefälliger Stimme. V. 173: bitter ingredients; *A:* bittere Kräuter, *B:* Bitterkeiten. V. 190: azure; *A:* azurn, *B:* blau. V. 193, 250, 596, 619, 622: nymph; *A:* Nymphe, *B:* Mägdchen. V. 196: genial life; *A:* Zeugungsleben, *B:* belebende Fruchtbarkeit. V. 227: prying; *A:* betend, *B:* neugierig (!). V. 232: love, fantastic power! *A:* Liebe, phantastische Kraft! *B:* Liebe, eine phantasiereiche Gottheit. V. 306: full of youthful blood; *A:* von Jugendbluth voll, *B:* in jugendlicher Vollblütigkeit. V. 325: rumours; *A:* Lärm, *B:* Gemurmel. V. 367: (limbs), from sunbeams guarded; *A:* von den Strahlen der Sonne beschützt, *B:* die sich vor der Sonne scheuen. V. 375: covert; *A:* Bedeckung, *B:* Hütte. V. 469: adverse Heaven; *A:* wiedriger Himmel, *B:* widerwärtiges Schicksal. V. 566: next; *A:* nächste, *B:* erste. V. 588: the wildness of thy wishes; *A:* deiner Wünsche Wildheit, *B:* deine ausschweifenden Wünsche. V. 606: guarlands; *A:* Kränze, *B:* Haare. V. 713: wreaths (gain); *A:* Kränze, *B:* Schlachten (gewinnen). — Seltener findet sich der umgekehrte Fall. V. 72: Oh! *A:* Himmel! *B:* O! V. 110: of tarsels and of lures; *A:* von Vogelnetzen und Ruthen, *B:* vom Falken und Federspiel. V. 326: restless; *A:* unwiderstehlich, *B:* rastlos. V. 344: with fatal certainty; *A:* mit vom Unglück schwangrer Gewißheit, *B:* mit tödtlicher Gewißheit. V. 363, 418: could love; *A:* geliebet, *B:* lieben können. V. 369: dog-star; *A:* Sirius, *B:* Hundstern. V. 421: of thy kind; *A:* unter den Weibern, *B:* deines Geschlechts. V. 470: no middle object; *A:*

kein drittes, *B:* kein Mittelweg. — Auch zeigt sich bei *A* das Streben nach Verwendung ähnlich gebildeter oder stammverwandter Wörter (V. 65: fondling word; *A:* zärtelnde Beiwort, *B:* schmeichelnde Namen. V. 403: sparkling stone; *A:* funkende Stein. V. 114: tumbling; *A:* taumelnd, *B:* überwältigt. V. 285: faithful; *A:* treuvoll, *B:* treu. V. 331: sturdy; *A:* störrig, *B:* kühn), oder Wendungen (V. 339, 585: weep (transitiv); *A:* weinen (transitiv), *B:* beweinen. V. 650: him terrible confess; *A:* ihn mächtig bekennen), während *B* im Gegentheil oft moderne Ausdrücke gebraucht, die in den Ton des Gedichtes nicht hineinpassen. (V. 427: bodice; *A:* Schnürbrust, *B:* Corset. V. 429: shape; *A:* Bildung, *B:* Taille. V. 439: trunk-hose (Pluderhose); *A:* Beinkleid, *B:* Stiefeletten. V. 549: loves ritual; *A:* der Liebe Gesetzbuch, *B:* Amors Etikette. V. 677: period; *A:* Schlusspunkt, *B:* Periode. V. 686: false idea; *A:* falscher Begriff, *B:* falsche Idee.) Auslassungen sind bei *A* nur zu verzeichnen V. 437: uncouth, V. 341: useless, und bei *B* V. 404, der wahrscheinlich übersehen wurde. Auch Zusätze finden sich nicht viele und sind bei *A* durch das Metrum zu erklären. So V. 167: O impotent estate of human life! *A:* O betrübter ohnmächtiger Zustand des menschlichen Lebens! V. 178: alternate tyrants; *A:* wechselhaft folternde wilde Tyrannen. V. 239: its chief delight; *B:* ihr einziges Vergnügen, ihr Liebhaber. — Manchmal ist bei *B* der Ansatz zu kräftigerer Ausdrucksweise zu bemerken. V. 448: crew; *A:* Haufe, *B:* Rotte. V. 451: common loves; *A:* gemeine Liebe, *B:* gemeinschaftliche Dirnen. V. 540: wanton; *A:* Üppige, *B:* Buhlschwester. V. 556: brittle vows; *A:* schwache Gelübde, *B:* zerbrechliche Gelübde. Grobe Übersetzungsfehler finden sich nur wenige, da beide Übersetzer die Sprache der Vorlage beherrschen. Einmal weiß *A* mit dem V. 430 (fine by degrees and beautifully less), der sich auf Emmas schlanke Gestalt bezieht, nichts anzufangen und übersetzt ihn wörtlich: „Immer nach Graden fein und voll von Schönheit geringer“, was natürlich gar keinen Sinn ergibt. Ein andermal (V. 402) wird das adv. quick mit dem gleichlautenden Adjectiv verwechselt, was die ganz sinnlose Zusammenstellung „hurtiges Brennholz“ zur Folge hat. Gleichfalls auf einer Verwechslung (mit dem ähnlich lautenden meat) beruht die Übertragung von V. 405 furthest mead (*B:* fernste Wiese) in „schnelleste Essen“. *B* übersetzt einmal (V. 506) commerce mit „Gewerbe“, während *A* das richtige „Umgang“ schreibt.

und bezieht V. 681 thy votary falsch auf Henry, während Emma damit gemeint ist.

Im großen und ganzen sind aber diese beiden Übersetzungen als sehr gut zu bezeichnen und lassen es erklärlich erscheinen, wenn Heinrich und Emma auch in deutscher Sprache große Verbreitung fand.

Wieland.[1])

Bei der merkwürdigen geistigen Entwicklung Wielands ist es natürlich, dass sein Urtheil über Prior verschiedene Wandlungen durchgemacht hat. 1752 will er beginnen englisch zu lernen, natürlich nur um Milton, Pope, Young, Thomson in ihrer Sprache zu lesen (Ausgew. Briefe 1, 55). Von Priors großen Geistesverwandten und seinen eigenen nachmaligen Vorbildern Boccacio und Lafontaine schreibt er an Schinz: (16. Juni 1752. Ausg. Br. 1, 87): „Ich wollte kein Boccacio oder Lafontaine seyn; ich verabscheue diesen Ruhm, den einige Unvorsichtige male feriati an diesen Männern, als etwas Beneidenswürdiges ansehen." Und doch kennt er deren Werke, bis auf Lafontaines Fabeln, nur „vom Hörensagen", weil er es nicht wagt, seine Seele „mit so schlimmen Schriften zu verunreinigen" (Ausg. Br. 1, 101). Der Messias und Noah werden diesen und den Anakreontikern als leuchtende Muster entgegengestellt (Ankündigung einer Dunciade, Frankfurt und Leipzig 1755, S. 12; Fragmente in der erzählenden Dichtart, Zürich 1755, S. 115). In den „Sympathien" (1756) wird Prior direct, mit Gleim, Chaulieu, Tibull, Hagedorn, Gay beschuldigt, der Jugend Bilder vorzugaukeln, wie einst die Gegnerin der Tugend dem Hercules am Scheidewege, und sie vom Reiche der Schönheit ab- und „reizenden Gefahren" zuzuführen (S. 44). „Leichtsinnige Cupidons", „Lehrer der Kunst zu küssen und zu trinken", werden „diese Boccaze, Priors und R(osts)" genannt, die der Jugend einen Geschmack an der Tändelei eingeflößt haben, der sie gegen die ernsthaften und frommen Musen gleichgiltig mache (S. 48).

Von Gay kennt Wieland nur einige wenige in den „Critischen

---

[1]) Das „Verzeichniß der Bibliothek des verewigten H. Hofr. Wieland" (Weimar 1814) führt unter 1878/79 die Glasgower Ausgabe Priors (1751) an.

Briefen“ übersetzte Fabeln und ist von ihnen nicht sehr erbaut (Ausg. Br. 1, 67). Aber schon 1758 schreibt er, wenngleich mit einer gewissen Einschränkung (12. März an Zimmermann, 1, 260): „J'aime Prior et Gay, quoique tous les deux soyent souvent assez fripons.“ Die „Boccaze, Priors und R.“ der „Sympathien“ werden in der Sammlung desselben Jahres zu „Anacreonen“, um in der Ausgabe von 1763 ganz zu verschwinden (Sauer, Lit.-Denkm. 33, S. LII). 1762 verfasst Wieland „Nadine“ als eine „Erzählung in Priors Manier“ [1]), und 1764, im Jahre des Don Silvio, ruft er frei und offen aus (29. August an Salomon Gessner, 2, 247): „Der Beyfall eines Geßners ist mir ein sichrer Bürge, daß sie [die komischen Erzählungen] allen gefallen werden, denen ein ehrlicher Nebenbuhler von Boccatz, La Fontaine, Ariost und Prior zu gefallen wünscht.“ Allerdings hat sich dieser Umschwung nicht plötzlich vollzogen. So schreibt er selbst an Zimmermann (April 1759, 1, 365): „Je ne sortirai pas tout à coup du nuage, qui me couvre.“

Die erste Frucht der „Nebenbuhlerschaft“ ist die „Nadine“. Die „Manier“ ist die Priors, wie schon der Titel besagt, der Apparat derselbe, mit welchem Prior arbeitet, das Motiv aus Prior herübergenommen und in dessen Sinne weitergeführt. Bei Prior („Love disarmed“ 1, 92) Amor, der sich auf dem Busen der schlafenden Chloe niederlässt und von ihr ertappt und festgehalten wird, bei Wieland ein kleiner Liebesgott (sieh S. 30 Anm. 1), der sich auf Nadinens Stirne setzt, unter den Verfolgungen des stürmischen Liebhabers jedoch immer weiter und weiter flüchtet, bis er schließlich in Gefangenschaft geräth. Für die Schlusspointe dürfte noch Priors „The dove“ (1, 99) von Einfluss gewesen sein, wo Amor, der bei Chloe die verlorene Taube der Venus sucht, schließlich ausruft:

> O Venus, I shall find thy dove,
> (Says he); for sure I touch his feather.

Auch die Schilderung erinnert an Prior, ohne dass Wieland sich streng an sein Vorbild gehalten hätte. So die Stelle:

---

[1]) Das Datum gibt Wieland in seiner Ausgabe letzter Hand. Die ersten Drucke in Schmids „Anthologie der Deutschen“ 1, 265 ff.; Wielands „Poetischen Schriften“, Zürich 1770, 3, 284, und Heinses „Erzählungen für junge Damen und Dichter“ 1775, S. 263, im Texte von der Fassung in Wielands Werken abweichend, haben den Titelzusatz „in Priors Manier“ nicht.

Mit Augen, wo die Traurigkeit
In süße Wollust schmilzt, verschämt, doch hingerissen,
Von eurer Macht, Natur und Zärtlichkeit,
Entwindt sie lässig nur sich seinen heißen Küssen, —

welche ganz im Geiste von Priors Song XVIII (2, 309) gehalten ist:

Nanny blushes, when I woo her,
And, with kindly chiding eyes,
Faintly says I shall undoo her,
Faintly, O forbear! she cries.

Die sechziger Jahre bedeuten für Wieland eine Zeit reinster Schaffensfreude. Entwürfe folgen auf Entwürfe, verdrängen einander, um ganz zu verschwinden oder gelegentlich wieder aufzutauchen, oder sie bleiben nebeneinander bestehen und wachsen sich mit der Zeit zu fertigen Dichtungen aus. „Musarion" und der zwar später erschienene, aber gleichzeitig in Angriff genommene „Amadis" bilden neben dem „Agathon" die Hauptwerke dieser Periode.

Im „Amadis" wandelt Wieland, der Natur dieser Dichtung gemäß, nicht auf den Spuren des Engländers. Aber er lässt es an kleinen vereinzelten Anspielungen nicht fehlen. Er spricht es selbst aus, dass um die Zeit der Abfassung des „Amadis" Priors Gedichte „eine seiner Lieblingslectüren" waren (Werke, hrsg. von Gruber 15, 158). So wundern wir uns nicht, wenn der Dichter hier seine Gepflogenheit, „lateinische Brocken in seine Verse einzumengen", mit dem Beispiele Priors begründet („Der neue Amadis", Leipzig 1771, 1, 31 Anm.), wenn er einmal (im fünften Gesang) direct auf ein Prior'sches Gedicht („Cupid and Ganymede") anspielt (ebenda S. 144), und schließlich in den Anmerkungen zum fünften Gesang Priors „Merry Andrew" (1, 180) übersetzt (Werke, 15, 158). In der ersten Ausgabe ist nur der Schluss des Gedichtes, und zwar in Prosa wiedergegeben, erst in der Ausgabe letzter Hand (1794) ist das Ganze metrisch übertragen. Die Übersetzung stammt jedenfalls aus einer Zeit, wo Wieland den leichtfließenden ungleichmäßigen Versen der „Komischen Erzählungen" und der zeitlich anschließenden Gedichte schon ferner stand. Sie fällt wohl in die Jahre 1775—1777, jene Zeit, in welcher der Dichter sich eingehend mit Stoffen aus dem deutschen Mittelalter beschäftigte. Metrum und Sprache lassen wenigstens darauf schließen. Die Übersetzung ist in reimlosen vierfüßigen Jamben geschrieben; in reimlosen Versen ist

„Geron der Adeliche“, in vierfüßigen Jamben „Sixt und Klärchen“ verfasst. Bei genauerer Betrachtung ist dieses Versmaß nichts anderes als der Vers des Hans Sachs — nur ohne Reim. Auch die Sprache zeigt Spuren der Beschäftigung mit dem deutschen Alterthum[1]), wie im „Gandalin“ und „Geron“, während der „Amadis“ selbst noch keine Archaismen enthält. Daneben mochte vielleicht auch ein praktischer Grund für die Wahl gerade dieser Versart maßgebend gewesen sein; denn in sie konnte Wieland leicht, und ohne viel und wesentlich zu ändern, das, was in Prosa bereits vorhanden war, umformen. So kommt es auch, dass man dem sonst ganz geschickt übersetzten Gedichte gelegentlich die frühere Prosa recht deutlich anmerkt.

Nicht so ersichtlich ist der Einfluss Priors auf Wielands „Musarion“. Schiller schreibt gelegentlich seiner ersten Zusammenkunft mit Wieland an Körner, dass ihm der Verfasser der „Musarion“ ein Buch zu schicken versprochen habe, dem er die erste Anregung zu diesem Gedichte verdanke (31. Juli 1787. Briefwechsel mit Körner, 1, 115). Wir sind in der Lage, durch Stellen aus Wielands eigenen Briefen nachweisen zu können, dass dieses Buch kein anderes als Priors „Alma, or the progress of the mind“ gewesen sei. So schreibt er an Salomon Gessner (29. August 1764, Ausgewählte Briefe 2, 251): „Unter den Sujets, womit sich meine scherzhafte Muse künftig für alle die vielen desagréments meiner Umstände schadlos zu halten gedenkt, ist auch Adon, welches ein größeres Gedicht in etlichen Gesängen werden soll, und Musarion, eine Art von komischem Lehrgedicht, im Goût der Alma des Prior, welches die Bekehrung eines Platonikers und die Widerlegung des ganzen phantastischen Systems dieses weisen Mannes enthalten soll.“ Auch an Zimmermann schreibt er, dass die „Musarion“ im Widerstreite mit der heutigen Moralphilosophie geschrieben sei, und dass nach seiner Meinung die Priors und Hamiltons des vergangenen Jahrhunderts liebenswürdigere Leute gewesen seien als „die feierlich-stoischen, moralischen Sauertöpfe unserer Zeit“. (10. Juli 1766, 2, 266.) Aber noch andere Pläne beschäftigen ihn in jener Zeit, welche, da sie alle ähnliche Gegenstände behandeln, gleichfalls auf die Anregung Priors zurückzuführen sind. Wieland schreibt nämlich an Zimmermann (19. März 1767

[1]) So V. 35: Steht's desto baß um meinen Magen.

2, 276): „Den Plan von Musarion werden Sie ungefähr errathen. Ich habe noch ein paar andere Entwürfe von Gedichten in diesem Geschmack, wovon eines eine ganz höfliche Kritik der Philosophen, unter dem Titel Die Republik der Schatten oder die glückseligen Inseln, — und das andere eine etwas komische, aber mit Erlaubnis der Oberen im Grunde ganz philosophische und wahre Geschichte unserer Seele, unter dem Titel Psyche, in Form eines Märchens[1]) werden sollte.“

Ähnlich äußert er sich über die „Psyche“ zur La Roche (Briefe an Sophie von L. R., Berlin 1820, S. 61): „Savez-vous à quoi je m'amuserai cet hyver? — — — — — à un grand poëme, que j'apelle Psyche, et qui sous le déhors d'un conte bleu, au moins d' un conte assez frivole, renfermera la plus fine fleur de la vraie philosophie et une espèce d'histoire naturelle, critique, et un tant soit peu comique de — notre ame.“

Eine solche „Kritik der Philosophen“ und „komische Geschichte unserer Seele“ ist auch Priors „Alma“, wenn auch in ganz anderem Sinne. Zwei philosophische Freunde, Mat und Dick, erörtern die verschiedenen philosophischen Anschauungen über den Sitz und die Schicksale der Seele, von denen alle einander widersprechen, und doch jede das Recht absoluter Unfehlbarkeit für sich in Anspruch nimmt. Endlich macht Mat einen Versuch, diese widerstrebenden Ansichten zu vereinigen, und stellt ein System über das Wachsthum der Seele auf, welches, später des Langen und Breiten ausgeführt, zunächst in folgenden Versen zusammengefasst wird (2,35, Canto 1, V. 252 ff.):

> My simple system shall suppose,
> That Alma enters at the toes;
> That than she mounts by just degrees
> Up to the ankles, legs, and knees;

———

[1]) Die Republik der Schatten gieng nach Seufferts Vermuthung in die „Republik des Diogenes“, allenfalls mit Hinzunahme des „Mannes im Monde“, auf. („Dialoge des Diogenes von Sinope“, 1770, S. 247 ff., S. 207 ff.) Die Vermuthung gewinnt für den letzteren Theil Wahrscheinlichkeit dadurch, dass die Technik der Rede über den „Mann im Mond“ auffallend an die der „Alma“ erinnert: Prior und Wieland schlagen denselben Weg der Discussion ein, indem sie zuerst die Ansichten der Philosophen über ihren Gegenstand darlegen und dann ihre eigenen entwickeln; beide erreichen durch den Ernst der Behandlung des ersten Theiles die von ihnen beabsichtigte Ironie. „Psyche“ ist Fragment geblieben, zuerst gedruckt im Anhang zu den „Grazien“ 1770, S. 191 ff. Von Prior ist hier nichts zu spüren.

Next, as the sap of life does rise,
She lends her vigour to the thighs:
And all these under regions past,
She nestles somewhere near the waist;
Gives pain or pleasure, grief or laughter:
As we shall show at large herafter.
Mature, if not improved by time,
Up to the heart she loves to climb;
From thence, compell'd by craft and age,
She makes the head her latest stage.[1])

Als zuletzt das Leben nach dem Tode zur Sprache kommt, will Dick, der bei vielen Punkten des Systems bereits hartnäckig widersprochen hat, nichts weiter hören, und schlägt vor, eine derartige Philosophie, die nur den Tod im Auge habe, einem Plato, Sokrates oder Cato zu überlassen und lieber bei einer Flasche Wein einer besseren Lebensweisheit zu huldigen, die es verstehe, ihre Anhänger fröhlich zu machen.

Die Anregung für Wieland ist bald gefunden. Gerade zu jener Zeit beschäftigte er sich sehr stark mit Philosophie, und besonders Plato und die Stoiker rufen seinen Widerspruch hervor. Er beabsichtigt eine Art Geschichte der Philosophie in Essays zu schreiben, unter denen ein „Anti-Cato“ [2]) und Schriften gegen den „Platonism“ [3]) einen hervorragenden Platz einnehmen sollen. Und nun findet er bei Prior eine solche Verspottung philosophischer Systeme in poetischer Form vor, und durchzogen von einer Lebensanschauung, die er ja längst auch zu der seinigen gemacht hatte — ein Umstand, der natürlicherweise für den Dichter Wieland nicht ohne Wirkung bleiben konnte.

Dass es die Form nicht war, welche auf ihn einwirkte, ist aus der kleinen oben angeführten Probe leicht zu erkennen. Prior schreibt nach dem Muster seines Vorbildes Butler in Knittelversen mit den kühnsten und eben durch ihre Kühnheit komisch wirkenden Reimen, während Wieland die ernste Form des erzählenden Lehrgedichtes durchweg festhält. Auch ist die „Alma“ ein reiner Dialog ohne epische Beimengung, während in der

---

[1]) Forster („Deutsches Museum“ 1789 = „Sämmtl. Schriften“, Lpz. 1843, 5, 225 ff.) überträgt dieses System ganz ernsthaft auf die Entwicklung der Menschheit und stellt vier Culturstufen auf: die muscularische, spermatische, heroische und sensitive.

[2]) Vgl. „Teutscher Merkur“ 1773, 3, 99.

[3]) Vgl. besonders „Dialoge des Diogenes von Sinope“.

„Musarion“ die Erzählung die Hauptsache bildet, hinter welcher der Streit der beiden Philosophen im zweiten Buche zurücktritt. Dass aber gerade diesem polemischen Theile, zu dem gewiss Prior die „erste Idee“ gegeben hat, das ganze Gedicht seine Entstehung verdankt, zeigen schon die oben angezogenen Briefstellen. Thatsächlich ist auch, nach Wielands eigener Äußerung, das Gedicht nach dem ersten Ansatz längere Zeit liegen geblieben (Böttiger, „Literarische Zustände und Zeitgenossen“, 1, 177). Erst später mag das poetisch-epische Element, das ursprünglich wohl nur den Rahmen des Ganzen bilden sollte, in der Phantasie des Dichters die Oberhand gewonnen haben. Die beiden Philosophen jedoch, die mit einer Erhabenheit ihr System vertheidigen, welche die nahe Grenze des Lächerlichen jeden Augenblick überschreitet, von denen jeder mit blinder Beschränktheit an seiner Lehre festhält und sie für die allein seligmachende erklärt, sind die getreuen, nur vergröberten Copien der beiden Freunde in der „Alma“. Diese Art, eine philosophische Anschauung lächerlich zu machen, findet sich bei Wieland zum erstenmal in der „Aspasia“ [1]), die neben „Musarion“ und „Psyche“ (29. August 1766 an Gessner) erwähnt wird, und so bleibt kein Zweifel, wer hier Wielands Lehrmeister gewesen.

Dass bei der Charakteristik des Theofron und Kleanth Fieldings „Tom Jones“ von Einfluss gewesen, wie Loebell („Entwicklung der deutschen Poesie“, Braunschw. 1878, 2, 188 Anm.) behauptet, ist nicht unbedingt nöthig anzunehmen. Hielt ja doch Wieland selbst die Philosophie des Plato und der Stoa für nichts anderes als in ein System gebrachte „Gleißnerei und Schwärmerei“, und ruft doch auch er wie Fielding aus: „Ich hasse alle Gleißnerei“. (Denkwürd. Briefe, 1, 9. — An Gessner, Mai 1764). Und war ja doch er selbst in Zürich so eine Art von Heuchler gewesen, und mit Heuchlern der verschiedensten Art in Berührung. Eine solche Beeinflussung durch Fielding ist umsomehr zurückzuweisen, als es sich Wieland ja nicht um die Personen, sondern mit Prior um die philosophischen Systeme handelt, wie auch Loebell zugibt.

Die Quelle des eigentlich erzählenden Theiles ist, wie gesagt, nicht Prior. Es empfiehlt sich aber doch, dessen Quellen

---

[1]) Zuerst gedruckt im „Teutschen Merkur“ 1773, 2, 120 ff. Ein specieller Einfluss Priors ist nicht nachzuweisen.

hier nachzugehen, damit man erkenne, wodurch Priors Vorherrschaft bei Wieland verdrängt wurde und was er der „Alma“ zuzusetzen für gut fand. Das Thema des dem Geliebten folgenden Weibes war damals sehr beliebt. Lessing hatte es in „Miss Sara Sampson“ behandelt und ein Jahr vor dem Erscheinen der „Musarion“ seine „Minna“ veröffentlicht. An verkleideten Frauenzimmern, die den Männern nachlaufen, nach dem Muster etwa von Wycherley's „Plaindealer“, hatte das deutsche Lustspiel keinen Mangel. Die engliche Literatur bot hier reichlich Vorbilder. Die Ballade vom nussbraunen Mädchen, welche Prior in „Heinrich und Emma“ modernisiert hatte, wurde von Herder in den Volksliedern übersetzt. Eine Ballade in Goldsmiths „Landprediger“ bildete die Quelle zu Goethes „Erwin und Elmire“ („Aus meinem Leben“, 19. Buch; Hempel 23, 95) und anderen deutschen Dichtungen [1]). Speciell die Anakreontik benützte derartige Situationen mit Vorliebe als Gegenstücke zu den spröden Schäferinnen mit ihren unglücklich verliebten Schäfern. So steht Priors „Celia to Damon“ in directem Gegensatze zum „Despairing shepherd“, wie etwa Goethes „Erwin und Elmire“ als Pendant zur „Laune des Verliebten“ aufgefasst werden könnte (Düntzer, „Frauenbilder“, S. 275).

Für die „Musarion“ müssen wir allerdings weiter zurückgreifen. Die Gestalt des Phanias geht gewiss in allgemeinen Umrissen auf den Lucian'schen „Timon“ als Vorbild zurück. Auch dieser ist, wie Phanias, nachdem er Hab und Gut verschwendet, in die Einsamkeit geflohen, wo er zwei Philosophen in die Hände fällt. [2])

Einen weiteren Anhaltspunkt bietet Böttiger (a. a. O. 1, 154): „Zum (!) Musarion gab Wielanden ein Brief aus dem Aristänetus die erste Veranlassung.“ Aristänet war schon 1710

---

[1]) So Wezels „Filibert und Theodosia“ 1772 (Jördens 5, 334). — Für das Folgende vgl. Minor, Zeitschrift f. dtsch. Philologie 19, 231.

[2]) Shaksperes „Timon von Athen“, den Wieland in den sechziger Jahren selbst übersetzte, bietet nichts für die Charakteristik des Phanias, ebensowenig als der „cynische Philosoph“ Apemanth, eine der wenigen ehrlichen Figuren des Stückes, ein Vorbild für die beiden Philosophen in der „Musarion“ abgeben konnte. Hingegen ist hinzuweisen auf Shakspere's „Loves labour lost“, wo der König von Navarra und drei seiner Hofleute sich in die Einsamkeit zurückziehen und kein Weib mehr ansehen wollen, aber durch die liebenswürdige Prinzessin von Frankreich und ihr Gefolge von ihren menschenfeindlichen Anschauungen geheilt werden.

in Philanders von der Linde „Galanten Gedichten“ dichterisch behandelt worden und hatte wie Lucian auf frühere Werke Wielands eingewirkt. Der in Frage kommende Brief (der 24. des ersten Buches) war mit einem von Wieland gleichfalls benützten Briefe Alkiphrons in den „Bremischen Beiträgen“ (2, 248 ff.) übersetzt worden und wird somit wahrscheinlich in dieser Gestalt Wieland angeregt haben. Die schöne Musarion [1]), umgeben von einem Schwarme vornehmer Anbeter, schreibt hier ihrem geliebten Lysias, dass ihr Herz nur ihm gehöre, und bittet ihn, so geschwind als möglich zu ihr zu kommen.

Viel mehr Übereinstimmungen mit Wielands Gedicht zeigt der Brief des Alkiphron (1. Buch, 34. Br.). Hier hat sich der Liebhaber Euthydemus in den Kopf gesetzt, ein Philosoph zu werden. Er kleidet sich wie ein solcher und geht mit stolzen Schritten am Hause seiner Lais vorüber, als wenn er sie nie vorher gesehen hätte. Ein „sauertöpfischer Sophist“ — (man erinnere sich der Briefstelle an Zimmermann vom 10. Juli 1766!) und „Feind des Frauenzimmers“, der sich aber vorher vergeblich um die Gunst der Schreiberin bemüht hatte und nun in eine andere „sterblich verliebt“ ist, — ein solcher Heuchler also hat ihn dem Umgange der Lais entzogen und sagt ihm allerlei „seltsame Dinge“ vor. Lais sucht nun den Abtrünnigen zu bekehren, indem sie ihm die Gewinnsucht und Verstellungskunst der Sophisten vor Augen hält und auf der anderen Seite den wohlthätigen Einfluss eines wahrhaft liebenden Weibes ins Treffen führt. Sie fordert ihn auf, seine Eitelkeit und sein verdrießliches Wesen abzulegen und schließt: „Alsdann wollen wir einander, nach einem kleinen Rausche die zärtlichsten Versicherungen der Liebe geben. Und alsdenn werden sie mich für sehr weise halten. Der Himmel gönnet uns nur eine kurze Zeit zu leben. Sind Sie leichtsinnig genug, diese kurze Zeit auf Räzel und Gewäsche zu verwenden?“

Noch ist eine Äußerung des vierundsechzigjährigen Wieland (bei Böttiger, a. a. O. 1, 219) hier anzuschließen: „So unendlich verschieden auch der Messias und meine Musarion nach Zweck und Ausführung sein mögen, so stehen sie doch insofern in engerer Beziehung als man glauben sollte, inwiefern diese ohne

[1]) Den Namen Cleanth mag vielleicht der gleichnamige Dichter im „Sieg des Liebesgottes“ hergegeben haben, der ja wie sein philosophischer Namensvetter eine von Uz lächerlich gemachte Richtung vertritt.

jenen nie gedichtet worden wäre. Das hohe Ideal und die Begeisterung, die ich dem Messias und einigen Elegien, die ich zuerst aus den Bremischen Beiträgen kennen lernte, [die beiden erotischen Briefe?] auf immer verdanke, haben mich zur Hervorbringung einiger himmelweit verschiedener, aber doch auch nicht ganz schlechter Werke zuerst geschickt gemacht."

Und doch konnte Wieland, zwischen Finden und Erfinden scheidend, 1801 mit einer gewissen Berechtigung ausrufen: „Wo hat irgend eine Nation ein so erfundenes und componiertes Gedicht, wie meine Musarion ist, aufzuweisen?" (Böttiger, a. a. O. 1, 255.) Die Briefe Wielands aus der Zeit kurz vor Abfassung der „Musarion" sind voll von Unzufriedenheit und Klagen über ein missgünstiges Schicksal. Die Musen haben ihn für eine Zeit verlassen, und die Philosophie, die deren Platz eingenommen, packt ihn mit den Furienarmen des Zweifels und lässt ihn nicht zu innerer Zufriedenheit gelangen. Er trägt sich sogar mit dem Gedanken des Selbstmordes und denkt oft wehmüthig an die glückliche Zeit des Schweizer Aufenthaltes (2, 264). Wie leicht konnte da vor seinem dichterischen Auge die Gestalt des Phanias erstehen, der von denselben quälenden Gedanken gepeinigt, sich zurücksehnt nach den glücklichen Tagen von Athen! Und wie Phanias durch die liebliche Musarion den beiden Heuchlern und seinen eigenen menschenfeindlichen Gedanken entrissen und einer glücklichen Zukunft des mäßig-heitern Genusses zugeführt wird, so gelang es auch unserem Dichter, auf Grund einer fröhlichen, zwischen beiden Extremen die goldene Mitte haltenden Lebensanschauung sich von seinen timonischen Anwandlungen innerlich zu befreien. Gesteht er doch selbst, dass er von seinem Wesen in die Lieblingsgestalt der Titelheldin hineingelegt habe. So sagt er in dem Schreiben an Weiße, das der zweiten Auflage des Gedichtes vorgesetzt ist: „Ich gestehe Ihnen, dass dasjenige, was man sonst von allen Schriftstellern sagt, dass sie sich selbst sogar wider ihren Willen, in ihren Werken abbilden, in diesem Gedichte eine meiner Absichten war. Ich wollte, dass eine getreue Abbildung der Gestalt meines Geistes vorhanden seyn sollte; und ich bemühete mich, ‚Musarion' zu einem so vollkommenen Abdruck desselben zu machen, als es neben meinen übrigen Absichten nur immer möglich war. Ihre Philosophie ist diejenige, nach welcher ich lebe; ihre Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmack, ihre Laune sind die meinigen." Und dann zählt

er in langer Periode alle Züge und Vorzüge ihres Charakters auf, von denen er behauptet, sie seien „Lineamente seines eigenen Geistes und Herzens". An Bodmer schreibt er (7. Juli 1770, Ausgew. Briefe 2, 371): „In der That würden Sie betroffen sein, wenn ich wieder zu Ihnen kommen und Ihnen zeigen könnte, dass ich noch immer derselbe Wieland bin, den Sie ehemals geliebt haben; nur um ein gut Theil kälter, gelassener und und malgré mon même dazu gestimmt, die Dinge dieser Welt (wie meine Musarion und ihr Phanias nach seiner Bekehrung) in einem Lichte zu betrachten, welches wenig von demjenigen verschieden ist, worin ich die Spiele meines kleinen, noch nicht zweijährigen Mädchens betrachte."

Diese Betrachtung aller Quellen der „Musarion" ermöglicht es, Priors Antheil an dem Zustandekommen des Gedichtes richtig einzuschätzen. Zunächst erwachte in Wieland lediglich das Bedürfnis, sich mit der Philosophie Platos auseinanderzusetzen. Es brauchte nur einer leisen Anregung von außen, um dieses allmählich zum Vorsatz gereifte Bedürfnis zur That werden zu lassen. Diese Anregung bot Prior. Wie dieser in einem satirischen Lehrgedichte philosophische Theoreme an den Pranger stellt, so will auch Wieland jetzt ein komisches „Lehr"gedicht schreiben, mit der ausgesprochen polemischen Tendenz: Widerlegung der platonischen Theorien. Aber die Zeit für diese Art von Gedichten war bei Wieland vorüber. Ihn zogen damals so viele und an äußerer Handlung reiche Stoffe an, dass der Plan eines rein didaktischen Gedichtes ohne das feste Rückgrat einer poetischen Handlung ihn unmöglich auf die Dauer fesseln konnte. Wir hörten ja auch, wie er die „Geschichte unserer Seele", die Prior in der Form der parodierten philosophischen Discussion behandelt hatte, in seiner „Psyche" „in Form eines Märchens" behandeln will. Das Interesse an der polemischen Dichtung erlahmt also, die Briefe an literarische Vertraute schweigen eine Zeitlang über das Project, und die citierte Bemerkung Böttiger gegenüber bestätigt unsere Vermuthung, dass der Plan des Gedichtes vorläufig liegen blieb, — nicht für immer, denn der Gegensatz zu Plato und der Stoa hatte sich inzwischen eher verschärft als vermindert. Aber es bedurfte diesmal eines kräftigen Anstoßes, um neue Bewegung in die seit längerem ruhende Arbeit zu bringen, es musste ein Gewand von Handlung gefunden werden, in welches die nackte Polemik eingekleidet werden konnte.

Hier halfen die beiden Briefe Aristänets und Alkiphrons. Ein junger Mann, der die Welt flieht, — auch Lucian hatte einen ähnlichen Charakter vorgezeichnet. Ein Mädchen — Musarion nennt sie Aristänet — das wegen seiner Reize und Charaktereigenschaften von vielen verehrt und bewundert wird, aber den einsamen Weltflüchtling, der sich einbildet, Menschenhasser zu sein, vorzieht, und das nun all seine Liebenswürdigkeit entfaltet, um ihn von der Nichtigkeit seiner Einbildungen zu überzeugen und seiner schlechten Gesellschaft zu entreißen. Und schließlich diese schlechte Gesellschaft selbst, ein heuchlerischer Sophist, der den übel Berathenen für seine selbstsüchtigen Zwecke ausbeutet. Hier hatte Wieland Gelegenheit, alles, was er gegen die von ihm bekämpften Richtungen auf dem Herzen hatte, poetisch zu verkörpern. Aus dem einen Sophisten wurden zwei kampfbereite Vertreter entgegengesetzter Lager, denn von Prior hatte Wieland gelernt, dass dies eine treffliche — vielleicht die wirkungsvollste Art sei, solche Herren durch ihre eigenen Reden lächerlich zu machen. Endlich müsste Wieland kein wahrer Dichter gewesen sein, wenn er in diesem Gedichte nicht ein Stück eigenen Lebens und Strebens niedergelegt hätte. Es ist die Geschichte seiner eigenen geistigen Läuterung, seiner Abkehr von unfruchtbarer, abstracter Speculation zum wirklichen Leben. Was Lessing im dreiundsechzigsten Literaturbriefe sagt: „Herr Wieland hat die ätherischen Sphären verlassen und wandelt wieder unter den Menschenkindern“, das gilt auch vom bekehrten Phanias — in welchem der Dichter sich selbst abschildert.[1])

---

[1]) Zum Schluss ist noch ein Irrthum der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“ 21, 325 (1778) zu berichtigen, welche behauptet, dass die Vorlage zu dem Gedichte „Chloë an Damon“ im „Teutschen Merkur“ 1773, 1, 25 (unter der Ciffre P. = Celia an Damon, Wielands Werke, 7, 17 und Ramler, „Lyrische Blumenlese“, Leipzig 1774, S. 240) ein Gedicht Priors sei. Dieses Lied, welches auch Ew. v. Kleist („Phyllis an Damon“, Werke, hg. v. Sauer, 1, 51) nachgeahmt hat, stammt aber aus Dodley's Collection of poems (London 1748, 3, 167) und ist dort mit S. J. unterzeichnet. Von Prior könnte höchstens der Titel „Celia an Damon“ eines Gedichtes ähnlichen Inhaltes entlehnt sein (Works, 1, 59).

Geistliche und didaktische Dichtungen.

Schon in einem früheren Abschnitte wurde erwähnt, dass die Zahl der deutschen Übersetzungen von geistlichen Gedichten Priors sehr gering ist. Prior selbst hat im Gegensatze zu seinem Vorgänger und Vorbilde Waller dieses Gebiet, das seiner dichterischen Veranlagung ferner lag, nur wenig betreten, und dies mag mit ein Grund für die eben angeführte Thatsache sein. Außerdem tritt ja die Beschäftigung mit geistlicher Lyrik im 18. Jahrhundert überhaupt stark zurück, die Kunstliteratur verweltlicht vollends. Selbst bei Klopstock ist das wahrnehmbar; die anderen großen Dichter befassen sich nur in der Jugend noch mit geistlicher und biblischer Lyrik und Epik. Daraus wohl noch mehr als aus der geringen Bedeutung der Prior'schen geistlichen Dichtungen erklärt es sich auch, dass nur obscure und schlechte Übersetzer sie in die Hand nahmen; und sie konnten erst recht nicht in der deutschen Lesewelt ein nachhaltiges Interesse dafür, gegen den Zug der Zeit, wachrufen.

Eine Schul-Ode Priors (1, 23) über die biblischen Worte: „Ich bin, der ich bin" (Exodus 3, 14) ist in der „Beschäftigung des Geistes und Herzens" (Berlin 1755)[1]) übertragen (vgl. „Olla Potrida" 1788, S. 77).

Ferner finden sich geistliche Dichtungen Priors in dem Buche: „Auserlesene Poesien aus den meisten und besten englischen Dichtern. Hiebevor der Frau Rowe Andachtsübungen beigefügt, nun aber besonders gedruckt, verbessert und vermehrt." Zürich 1761,[2]) und zwar zwei kleine Bruchstücke aus dem „Salomon" unter dem Titel: „Eitelkeit des menschlichen Lebens" und „Vergebliche Hoffnung" und das Gedicht „An Dr. Sherlock, über dessen Gedanken vom Tode". Die fünffüßigen, paarweise reimenden Jamben dieses Gedichtes sind hier in achtfüßige trochäische Reimpaare umgeformt, was der Übertragung im vorhinein großen Eintrag thut, indem der Übersetzer oft, nur um die Verszeile auszufüllen, zu unnöthigen Zusätzen gezwungen ist. Außerdem sind die 69 Verse des Originals auf 32 reduciert, durch Auslassungen, die zwar manchmal Unwesentliches betreffen, oft aber auch sinnstörend wirken oder das Verständnis des be-

[1]) Diese von G. Ph. Müchler herausgegebene Zeitschrift (vgl. Raßmann: „Literar. Handwörterbuch", Leipzig 1826, S. 189) war mir nicht zugänglich.

[2]) Von Joh. Jak. Burkard (vgl. Raßmann: „Litt. Handwb.", S. 157).

treffenden Satzes beeinträchtigen. Neben diesen Auslassungen ganzer Sätze und integrierender Satztheile (V. 1—8, 13—16, 21—32, 33, 36, 40—44, 47—53), oder einzelner Wörter und Wendungen (V. 17 wretched, V. 65 fearless, V. 69 thou hast saved), finden sich andererseits wieder Zusätze (V. 9 von Gott begabter, V. 13 selbst, V. 38 das so nährt als Labsal gibt, V. 46 dass unser Wunsch seines Sehnens Ziel erreiche, V. 60 und Richter, V. 65 treuer Führer), ungeschickte Umschreibungen oder Verbreiterungen (V. 20 weeping ask a new mit Thränen und mit Weh, bang um eine neue flehn, V. 55 in full age and hoary holiness = wenn dein Haupt voll grauer Haaren, in vollkommener Heiligkeit), ungenaue und unrichtige Übersetzungen einzelner Wörter und Wendungen (V. 19 Philipps victor son = jener Sieger, V. 20 abject = arm [hier wörtlich: „verworfen"], V. 54 Christians = Menschen, V. 56 teacher = Hirt, V. 66 paths of joy, or tracts of endless light = Freudenlicht, V. 67 who heard thee and beleaved = die so deine Treu gewonnen), und endlich abgeschmackte Übertragungen (V. 45 a sinking land = ein Land, so auf der Neige, V. 54 unborn = von Geburt entfernt, V. 57 as thy own fame among the future just = alldieweil dein Ruhm sich immer dort bei den Gerechten mehrt). Die wenigen geschickt übersetzten Stellen vermögen nicht den schlechten Gesammteindruck aufzuheben oder auch nur abzuschwächen.

Von größerer Wichtigkeit ist Priors geistliches Lehrgedicht „Solomon on the vanity of the world" (2, 80 ff.), in welchem König Salomo in drei Gesängen Betrachtungen über Erkenntnis, Vergnügen und menschliche Macht und Größe anstellt und zu dem Schlusse gelangt, dass alles eitel sei. Schon in seinem Vaterlande fand dieses Gedicht sehr getheilte Aufnahme. Über die leichtfließenden Verse und die blendende, oft allerdings auch phrasenhafte Diction, herrschte nur eine Stimme der Bewunderung, nicht so über den Inhalt der Darstellung selbst. Urtheile, wie das Cowpers („Letter to Unwin", Jan. 5, 1782), dass der Salomo in Bezug auf Gegenstand und Ausführung das beste Gedicht sei, das Prior je geschrieben, gehören zu den seltensten Ausnahmen. Pope selbst soll dem Dichter auf die Frage, wie er über Salomo denke, geantwortet haben: „Ihre Alma ist ein Meisterstück" (Ruffhead: „Life of Pope", S. 482). Ähnlich war die Stimmung in Deutschland. Die Äußerung Langers (1. Abschn., 1, S. 8), dass Prior durch den Salomo allein sich schon die Unsterblichkeit

erworben habe, steht vereinzelt da. Auch hier hielt man in seinem Urtheile nicht zurück und wich nur darin von der sachlichen englischen Kritik ab, dass man sich in spitzfindigen theoretischen Discussionen, welcher Dichtungsart dieses Gedicht eigentlich einzureihen sei, mit einem Eifer ergieng, der einer besseren Sache würdig gewesen wäre, — ein Eifer übrigens, der für dieses theoretische Zeitalter ganz bezeichnend ist. Lessing erhebt als der erste seine Stimme. Er weiß Prior als Liederdichter vollauf zu würdigen. „Kein englischer Dichter übertrifft ihn an Reinigkeit der Sprache, an Wohlklang, an leichtem Witze, an naiver Zärtlichkeit.“ (39. „Lit.-Brief“, Hempel 9, 130.) Aber im Salomo ist Prior nicht „in seiner Sphäre“. „Sein Salomon ist nicht der spruchreife Zweifler mehr, der uns soviel zu denken gibt, er ist zu einem geschwätzigen Homileten geworden, der uns überall alles sagen will.“

Dusch widmet in seinen „Briefen zur Bildung des Geschmacks“ (Leipzig und Breslau 1765) dem Salomo einen eigenen Brief (2, 10. Brief). Er wirft die Frage auf, ob man es hier mit einem epischen oder didaktischen Gedichte zu thun habe. Der Dichter habe seine Moral entweder durch Handlung, oder durch Erzählung und daran geknüpfte Betrachtung, oder endlich durch bloßes „Raisonnement“ beweisen können. Da nun Prior den letzten Weg eingeschlagen habe, sei sein Werk unzweifelhaft didaktisch. Allerdings herrsche hier der abweichende Gebrauch, dass nicht der Dichter selbst, sondern Salomo zum Leser spreche. Aber das verschlage nichts, denn Prior mache ja Salomo zugleich zum Verfasser des Werkes, und „ob dieser Verfasser Prior oder Salomon heisse, er ist allemal der Poet selbst“. Übrigens habe Prior so wenig von der epischen Form beibehalten, dass die ganze Streitfrage unnöthig sei. Der größte Fehler des Gedichtes liege darin, dass der Dichter den Salomo nicht nach seinem Charakter und seiner in seinen Schriften ausgeprägten Lehr- und Denkart habe denken und lehren lassen. „Statt der kurzen, spruchreichen Methode Salomons finden wir hier eine Lehrart, die alles erschöpfen will.“ Eine Probe aus dem zweiten Buche zeigt, wie der Verfasser dies meint. „Ein Gegenstand wird nach allen Seiten gewendet, ein Gedanke durch eine Reihe von Bildern und Reflexionen hindurchgeführt, so dass der Leser darüber ermüdet.“ So gelangt Dusch zu dem Schlusse, „dass Prior in einem Lehrgedichte sich außer seiner Sphäre befindet, und als ein Lehr-

dichter nur einen mittelmäßigen Rang bekleidet, zumal wenn man ihn mit seinen Landsleuten zusammenstellt".

Ihm nach begibt sich Chr. H. Schmid („Biogr. der Dichter" 2, 273) auf das Feld ästhetischer Speculation. Auch er misst Prior mit seinen Landsleuten. „In anakreontischen Gedichten ist er unübertroffen geblieben, aber wie viele seiner Landsleute haben ihn nicht in den didaktischen übertroffen?" Auch er ist der Ansicht, dass der herrschende Ton des Gedichtes der didaktische sei, findet aber — hier weniger negativ als Dusch —, dass die hie und da zu blühende Schreibart und die vielen epischen Beschreibungen ihm einen etwas epischen Anstrich geben. Salomo werde zwar durchgehends redend eingeführt, aber nicht als handelnde, sondern als lehrende Person. Dies ändere übrigens in der Form des Gedichtes nichts weiter, als dass der Dichter sein System nicht als sein eigenes vortrage.

Nur in der Schweiz, wo in den fünfziger Jahren die Patriarchaden Bodmers und Wielands Begeisterung erweckten, schien man anderer Ansicht zu sein. Darauf lässt wenigstens eine deutsche Übersetzung des „Salomo" durch den Baseler Pfarrer Symon Grynäus schließen, die im Jahre 1757 mit anderen Übersetzungen erschien.[1]) Lessing (a. a. O.) hat sie gewürdigt. Von den Hexametern behauptet er, es „können leicht keine nachlässigern in der Welt sein".[2]) Einige Proben, welche an die Hexameter in den Poetiken des 17. Jahrh. erinnern, werden zeigen, dass Lessing in seinem Urtheile gewiss nicht zu weit gegangen ist. So die Verse:

> Daß wir alle von Mutterleibe an sonst von nichts wissen. . . .
> Daß uns erst bei dem herannahenden Tode die Wahrheit, . . .
> Wir gehen nach falschen Freuden und leiden wirkliche Übel. . . .
> Diese Künste selbst werden dir hier nicht gelingen; . . .
> Ich bin seit langem (!) eines anderen Liebe bestimmet. . . .
> Die geschäftigen Engel legten sie in die Wagschalen. . . .
> Was wir feierlich (!) gesprochen, in die ewige Rolle. . . .

---

[1]) „Vier auserlesene Meisterstücke so vieler englischer Dichter, als: Priors „Salomon", Hopens „Messias", Youngs „Jüngster Tag", Glovers „Leonidas". Welchem annoch beygefügt sind: Popens Versuch von dem Menschen, und desselben Hirtengedichte. Alles seiner Vortrefflichkeit wegen aus der Ursprache in deutschen hexametrischen Versen übersetzt." Basel 1757. (War mir leider nicht zugänglich.) Vgl. Bächtold: „Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz", S. 545.

[2]) Der zahmere Chr. H. Schmid („Biogr. der Dichter" 2, 273) spricht nur von „sehr unharmonischen Hexametern".

Die Sprache des Übersetzers nennt Lessing „wäßrig, matt, weitschweifig", — unklar können wir hinzufügen, wenn wir die dreizehn Verse umfassende, so ungeschickt als möglich gebaute Eingangsperiode bei Lessing lesen.

Obwohl ein dringendes Bedürfnis nach einer Übersetzung des „Salomo" in Deutschland gar nicht vorhanden war, wurde dennoch fast zwei Decennien nach der des Grynäus eine zweite in Prosa unternommen (Leipzig 1773). Die Kritik nahm sich kein Blatt vor den Mund, umsomehr als die Armseligkeit dieser Übertragung der früheren nicht viel nachgab. „Nach einer holprichten hexametrischen Übersetzung dieses Gedichtes erhalten wir nun eine wäßrichte in Prosa, da wir doch gar keine davon nöthig hatten", heißt es ziemlich unverblümt im „Almanach der deutschen Musen" (1774, S. 98).[1]) Auch im „Teutschen Merkur" wird dem Ärger über diese neue Übertragung offenkundig Ausdruck gegeben (1773, 4, 270): „Den Salomo von Prior, der zu Leipzig übersetzt worden, hätten wir füglich entbehren können, da dieses Gedicht mehr zu Priors Lebensgeschichte, als zur Kenntnis seines poetischen Charakters gehört."

Die ganze Arbeit leidet an dem Cardinalfehler, dass sie die äußerst poetische Sprache Priors in äußerst schwungloser Prosa wiedergibt. Was dem Übersetzer, der überhaupt des Englischen nicht sehr mächtig gewesen zu sein scheint, unklar war, das bleibt auch in der Übertragung unklar. Diese Dunkelheit der Sprache wird noch dadurch vermehrt, dass er die ohnehin langen Perioden bei Prior nicht verkürzt, sondern im Gegentheil mehrere Sätze zu einem einzigen zusammenzieht, der sich dann gewöhnlich durch möglichst verworrenen Bau auszeichnet. Dabei ist für feinere Nuancierung kein Verständnis vorhanden, oder der Übersetzer ist zu bequem, dort, wo Prior für Gleiches oder Ähnliches verschiedene Wörter verwendet, auch im Deutschen verschiedene Wörter zu suchen.

So konnte also weder diese, noch die Übersetzung des Grynäus dazu beitragen, im deutschen Lesepublicum das Interesse für Priors didaktische Dichtung hervorzurufen. Und doch hat eben diese Dichtung in Deutschland einen Mann zur Nachahmung angeregt, dessen Namen man hier am wenigsten erwartet, den Verfasser der „Scherzhaften Lieder", Ludwig Wilhelm Gleim.

---

[1]) Chr. H. Schmid, der muthmaßliche Verfasser dieser Recension, nennt dieselbe Übersetzung in der „Olla Potrida" (1788, S. 80) „sehr mittelmäßig".

Gleims „Salomo, der Prediger“ (1780, Werke, herausg. von Körte 6, 225) kann als Nachahmung des Prior'schen Salomo in kleinem Stile bezeichnet werden. Auch bei Gleim wird Salomo redend eingeführt und zeigt aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen, wie alles eitel sei. Die oben S. 60 erwähnte Dreitheilung hat er beibehalten, wenn auch nicht äußerlich gekennzeichnet, nur behandelt er die Partien in der umgekehrten Folge: Macht, Vergnügen, Weisheit. In der Aufzählung der einzelnen Vergnügungen hält sich Gleim mit wenigen Änderungen genau an sein englisches Vorbild. Diese Aufzählung geht zwar in großen Zügen auf die Bibel, die Quelle Priors, zurück, aber jedenfalls nur indirect, denn Gleim stimmt auch im Detail mit Prior überein, wie folgendes Beispiel zeigt:

Prior: „Salomon“ 2, 16 ff. (2, 114):

I founded palaces and planted bow'rs.
Birds, fishes, beasts of each exotic kind
I to the limits of my court confin'd.
To trees transferr'd I gave a second birth,
And bid a foreign shade grace Iudah's earth.
Fish-ponds were made, where former forests grew. . . .

Gleim: „Salomo, der Prediger“:

Ich baute Häuser, hoch und prächtig, groß und klein,
Ich legte Gärten an und pflanzte selbst hinein
Von Kirschen, Pfirsichen, von Pflaumen, Aprikosen
Die besten, schmückte sie mit Narden und mit Rosen;
Ließ Teiche graben, tief, in großer Eile bald
Zu wässern meinen Park und meinen grünen Wald.

Während aber Priors Gedicht mit einem erhebenden Ausblick auf Unsterblichkeit und Erlösung schließt, bricht Gleim mit seinen düsteren Betrachtungen plötzlich ab und findet, dass etwas nicht eitel sei:

O welch ein braver Mann, der seinen vollen Beutel
Leert zu des Landes Wohl! das thun, das ist nicht eitel!

Ein Schluss, der so unvermittelt erscheint und so wenig zum Vorausgegangenen passt, dass er die ganze Wirkung des Gedichtes zerstört.[1].

[1] Nach einem Briefe Gleims an Boie (Halberstadt, 10. Jänner 1781, Schnorrs Archiv für Lit.-Gesch. 5, 221) scheint dieses Gedicht an den Fürsten von Dessau gerichtet, was den eigenthümlichen Schluss einigermaßen erklärlich erscheinen ließe.

Gesammtübersetzung. — Schlussbetrachtungen.

Als im Jahre 1775 die deutsche Gesellschaft in Mannheim ins Leben trat, und in der Pfalz das Interesse an literarischen Bestrebungen wachzurufen suchte, die im nördlichen und östlichen Deutschland längst schon anderen, moderneren Literaturströmungen hatten weichen müssen, fand sie es unter anderem auch für gut, durch Preisausschreibungen verschiedener Art das Laienpublicum zu geistiger Mitarbeit heranzuziehen. 1779 erschien das erstemal in ihrem Organ, den „Rheinischen Beiträgen zur Gelehrsamkeit" (Mannheim 1779, 1, 239 f.), ein Aufruf, in welchem angekündigt ward, dass die kurfürstlich-pfälzische deutsche Gesellschaft künftighin „zur Aufmunterung des guten Geschmacks, zur Verbreitung nüzlicher Kenntnise und der schönen Literatur" sowohl auf gute einheimische Erzeugnisse der schönen Literatur, als auch auf gute Übersetzungen ausländischer Schriftsteller Preise aussetzen werde, welche dann in einer öffentlichen Sitzung „unter Vorlesung einer Ehrenrede zur Anpreisung des Verdienstes" der also Ausgezeichneten zur Vertheilung gelangen sollen. Gleichzeitig wurden Preise bestimmt für das beste deutsche (d. h. vaterländische) Trauerspiel (eine „göldene Münze, mit dem Bildnise des durchleuchtigsten Stifters", von 25 Ducaten), dann für gute Prosa-Übersetzungen des „Befreiten Jerusalem" (70 Ducaten), der Gedichte Matthew Priors („zwo goldne Münzen, jede von 45 Dukaten"), und der Gedichte von Waller, Garth, Cowley, Denham und Addison (40—15 Ducaten). In einem Nachtrage (a. a. O. S. 313) wurde dann noch den Bewerbern die Benützung guter Übersetzungen einzelner Stücke gestattet, und als Ablieferungstermin für Tasso und Prior achtzehn Monate, für die übrigen Arbeiten ein Jahr festgesetzt, ein Termin, der für Tasso, Prior und Waller schließlich auf zwei Jahre ausgedehnt wurde (a. a. O. S. 472).

Aber so gutgemeint auch die Absichten dieser Herren waren, der äußere Erfolg scheint ihnen hier nicht günstig gewesen zu sein.[1]) Im Juni 1781 erhielt zwar Heinse den Preis für seine Tasso-Übersetzung, welcher „wegen Vorzüglichkeit dieser Übersezung vor allen andern eingeschickten" sogar von

[1]) Vgl. Seuffert: Anzeiger für deutsches Alterthum, 6, 276 ff.

siebzig Ducaten auf achtzig Louisdor erhöht wurde[1]), aber von den Schicksalen der übrigen Übersetzungsprämien hört man nichts. Erst zwei Jahre nach dem Ablieferungstermin erschienen „Priors Gedichte bey verschiedenen Gelegenheiten, mit Anmerkungen begleitet, nebst beygefügten englischen Originalen" (Leipzig 1783). Der Verfasser nennt sich nicht, aber der Umstand, dass sein Buch „dem Andenken des vergnügten Umgangs mit seinem Freunde Chr. Daniel Beck" gewidmet ist, lässt vermuthen, dass er den Leipziger Gelehrtenkreisen sehr nahe stand, vielleicht sogar selbst angehörte; vielleicht darf sogar aus dem vergnügten Freundesumgange mit dem erst 1757 geborenen gelehrten Vielschreiber der Schluss gezogen werden, der Altersunterschied zwischen beiden sei kein zu großer gewesen. Veranlassung zu dieser Arbeit bot, wie der Anonymus selbst berichtet, die Mannheimer Preisausschreibung, „die aber nachher wieder zurückgenommen ward". Die Übersetzung umfasst sechsundvierzig Gedichte, und zwar in der Reihenfolge, wie sie in den englischen Ausgaben stehen bis zum „Hans Carvel" einschließlich, mit Auslassung der „Epistle to Fleetwood Shepherd" und der Ode „Presented to the king at his arrival in Holland", und mit Hinzufügung des Gedichtes an Dr. Sherlock. Sie ist ganz in den Intentionen der Mannheimer Gesellschaft gearbeitet: links der englische Text, rechts die Übersetzung, in einer Prosa, welche nach den Verszeilen des Originals abgetheilt ist. Nur einmal wird von der Erlaubnis, gute Übersetzungen anderer zu benützen, Gebrauch gemacht, und zwar bei der „Weinenden Chloe", die in Herders Druckbearbeitung erscheint, ohne dass jedoch die Quelle angegeben wird. Die Übersetzungen sind nicht alle gleichwertig. Im allgemeinen zeigt sich das Bestreben, durch Wortstellung, Wahl der Ausdrücke und möglichste syntaktische Annäherung der Vorlage treu zu bleiben und den Stil über das Niveau des gewöhnlichen Prosastils zu heben, so dass wir stellenweise das Gefühl haben, freie Rhythmen zu lesen. Aber darin lag auch gleichzeitig der Hauptfehler, der sich übrigens bei Prosa-Übersetzungen schwer umgehen lassen wird. Dort, wo das erzählende Element die Oberhand hat, ist manches ganz glücklich gelungen, so die Gedichte „Love disarmed", „Cupid and

[1]) Und nicht auf 100 Louisdor, wie in dem „Literärischen Leben des königl. bairischen Geheim. Rathes und Ritt. A. v. Klein" (Wiesbaden 1818, S. 36 Anm.) behauptet wird.

Ganymede", „The dove" u. a. Aber bei den kleineren lyrischen Gedichten, deren Reiz oft nur in der äußeren Form besteht, bleibt die Prosa, so poetisch sie auch zu sein sich bemüht, weit hinter dem Original zurück. Die einzige Ausnahme bildet hier die „Imitation of Anacreon", wo der Übersetzer mit Glück bemüht ist, den kräftigen Kampfton herauszuarbeiten.

So mochte dieses Buch eine ganz bequeme Handhabe für Leser sein, die zur Lectüre des Originals eine kleine Nachhilfe brauchten, den Anspruch auf künstlerischen Wert konnte und wollte es wohl auch nicht erheben. Aber auch eine bessere Übersetzung als diese wäre ein todtgeborenes Kind gewesen. Sie erschien zu einer Zeit, wo der Kampf um Lessings geistiges Vermächtnis tobte, wo der Sturm und Drang die Gemüther der Jugend erregte, wo Schillers Gestirn am literarischen Himmel aufgieng. Die Tage, wo die Anakreontik Literatur und gesellschaftliches Leben beherrschte, waren vorüber, und nur vereinzelt erschienen ihre Nachzügler in den Heimstätten abgestandener Lyrik, um dem Geschmacke einer conservativ gebliebenen Minderheit zu huldigen. Zu diesen kurzlebigen, ohne Sang und Klang empfangenen Nachzüglern gehört auch die Leipziger Gesammtübersetzung. —

Wir haben Priors Einfluss auf die deutsche Literatur im einzelnen verfolgt, und es erübrigt nur noch einige allgemeine Bemerkungen nachzutragen.

Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts stand die deutsche Literatur zuvörderst unter dem Einfluss des französischen Geschmacks. Erst allmählich begann man zu fühlen, dass diese Geschmacksrichtung dem deutschen Nationalcharakter eigentlich fremd sei, aber man besaß noch nicht die Kraft, sich loszureißen. Man wies in richtigem Instinct auf die Engländer hin, doch zunächst auf diejenigen, die selbst durch die Schule der Franzosen gegangen waren und vor den Augen der tonangebenden französischen Kritiker Gnade gefunden hatten, Addison, Pope, und ihren Anhang. Zu diesen Schülern der Franzosen gehört auch Prior, und in jene Übergangsperiode, nicht in die Zeit der offenen Auflehnung gegen die französische Geschmacksdictatur, fällt sein Bekanntwerden in Deutschland. Dazu kommt noch ein Zweites. Prior pflegte mit Vorliebe und besonderer Fertigkeit zwei Dichtungsarten, die damals in Deutschland erst aufkamen:

das anakreontische Lied und die komische Erzählung. Seine Lyrik war tiefer und gemüthvoller als die der Franzosen, seine Art zu denken und zu fühlen, stand, wie wir sahen, den Deutschen sehr nahe, näher vielleicht als die der Franzosen, deren anziehende Oberflächlichkeit nachzuahmen nur wenige deutsche Dichter die natürliche Fähigkeit besaßen. Die Anakreontik war zwar in Deutschland nicht ganz neu, aber sie war eben erst modern geworden. So kam es, dass Prior als Modedichter friedlich neben seinen französischen Geschmacksgenossen in den Bibliotheken aller derer prangte, die Anspruch auf schönwissenschaftliche Bildung erhoben.

Die deutsche und die gesammte zeitgenössische Anakreontik bedeutete durchaus keine Wiedererweckung der Antike. Ihre Auffassung hängt mit der damaligen Auffassung der Antike überhaupt innig zusammen. Wenn Dryden in seiner „Preface to the second miscellany“ (1685) behauptet, man müsse die Alten so übersetzen, wie sie gesprochen hätten, wenn sie Engländer gewesen wären, so spricht er ganz aus den befangenen Anschauungen seiner Zeit heraus. Und wenn etwa Götz einen Schäfer sagen lässt: „Schäferin verstatte mir, || Deine Lilgenhand zu küssen“, so können wir uns diese Art von Schäfern und Schäferinnen, mögen sie noch so schönklingende griechische Namen führen, nicht anders als im Rococococostüm mit Reifrock und Perücke vorstellen. Und doch war dies in gewisser Beziehung kein Nachtheil. Man rückte nicht in eine ideale Ferne, sondern man suchte diese dem Leben, der wirklichen Gegenwart anzunähern. Man that sogar hin und wieder einen schüchternen Schritt aus dem Gebiete der Fiction in die Poesie des wahrhaft Erlebten und suchte eigene Liebeserfahrungen in fremdem Gewande vorzutragen. Vielleicht entsprang sogar diese Anakreontik indirect mit dem Bedürfnisse dieser Zeit nach Rückkehr zur Natur, welches später in Jean Jacques Rousseau seinen beredtesten Ausleger fand. Jedenfalls trug alles dazu bei, dieser literarischen Richtung im ganzen gesellschaftlichen Leben spielend Eingang zu verschaffen. „Wir lasen“, heißt es einmal bei Jacobi („Iris“ 5, 115), „von zärtlichen Schäfern und Schäferinnen, von ihrem Flötenspiel, ihren Liedern und Tänzen. Wir sahen sie, niedlich geputzt, auf den Bühnen, auf Maskeraden, auf Tapeten und Fächern, und überall. Schäfer, die neben ihren Geliebten auf blumichten Grasbänken einen Kranz flochten, indes die

Mädchen ihr schönstes Lamm auf dem Schoß hatten, und mit ihrem Hirtenstabe tändelten. Wir sahen Bildnisse von unseren Freundinnen, völlig in Schäfertracht, da sie doch täglich gekleidet giengen wie wir. Auch bekamen einige davon Lieder, als wären sie Hirtinnen, und ihr Liebhaber ein Hirt.“ Diese gefühlsselige Zeit musste eben um jeden Preis etwas haben, wofür sie schwärmen konnte, und so trieb denn diese Begeisterung für „Arkadien“ ihr Unwesen, bis sie — durch den Wertherfrack abgelöst wurde.

Aber gerade dieser Umstand macht es erklärlich, dass die Anakreontik ein so zähes Dasein hatte, denn während sie mit ihrer Eintönigkeit und Haltlosigkeit längst literarisch todtgesagt worden war, führte sie in der „Gesellschaft“ und an deren schöngeistigen Kostplätzen, den Almanachen, ein Scheinleben weiter. So kommt es, dass Prior, wie wir sahen, sich über ein halbes Jahrhundert in Deutschland behaupten konnte.

Prior war kein führender Geist in der englischen Literatur. Auch in der deutschen Dichtung hat er keinen Umsturz der Geister hervorgerufen. Das lag auch in der Natur der Dinge. Der Gesichtskreis der sogenannten „petite poésie“ war ein äußerst beschränkter, nichts Großartiges war in ihr vertreten. Die handelnden Personen sind Miniaturfiguren, die Scherer treffend mit den Meißner Porzellanfigürchen verglichen hat, echtes Rococo, auch wo sie in antik-mythologischem Faltenwurfe einherschreiten, ihre Handlungen zierlich, anmuthig, galant, wie die Form der Gedichte selbst. Daher hat Prior auch mehr in der Geschmacksrichtung, als in der Wahl der Stoffe gewirkt, und sein Einfluss ist infolgedessen nicht so klar ersichtlich, wie der jener großen Geister, die der deutschen Poesie neue Wege gewiesen haben. Aber in der großen Reformbewegung der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat er seinen bescheidenen Platz. Und wenn man jener Zeit gedenkt und der Männer, welche die französische Convention abschüttelten und in Anlehnung an ein zwar fremdes, aber stamm- und geistesverwandtes, ursprünglicher poetisches Wesen die deutsche Dichtung neu belebten, darf unter ihren Vorbildern der Name Priors nicht ungenannt bleiben.

Register.

Inhalt.

GRAZER STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.
V. HEFT.

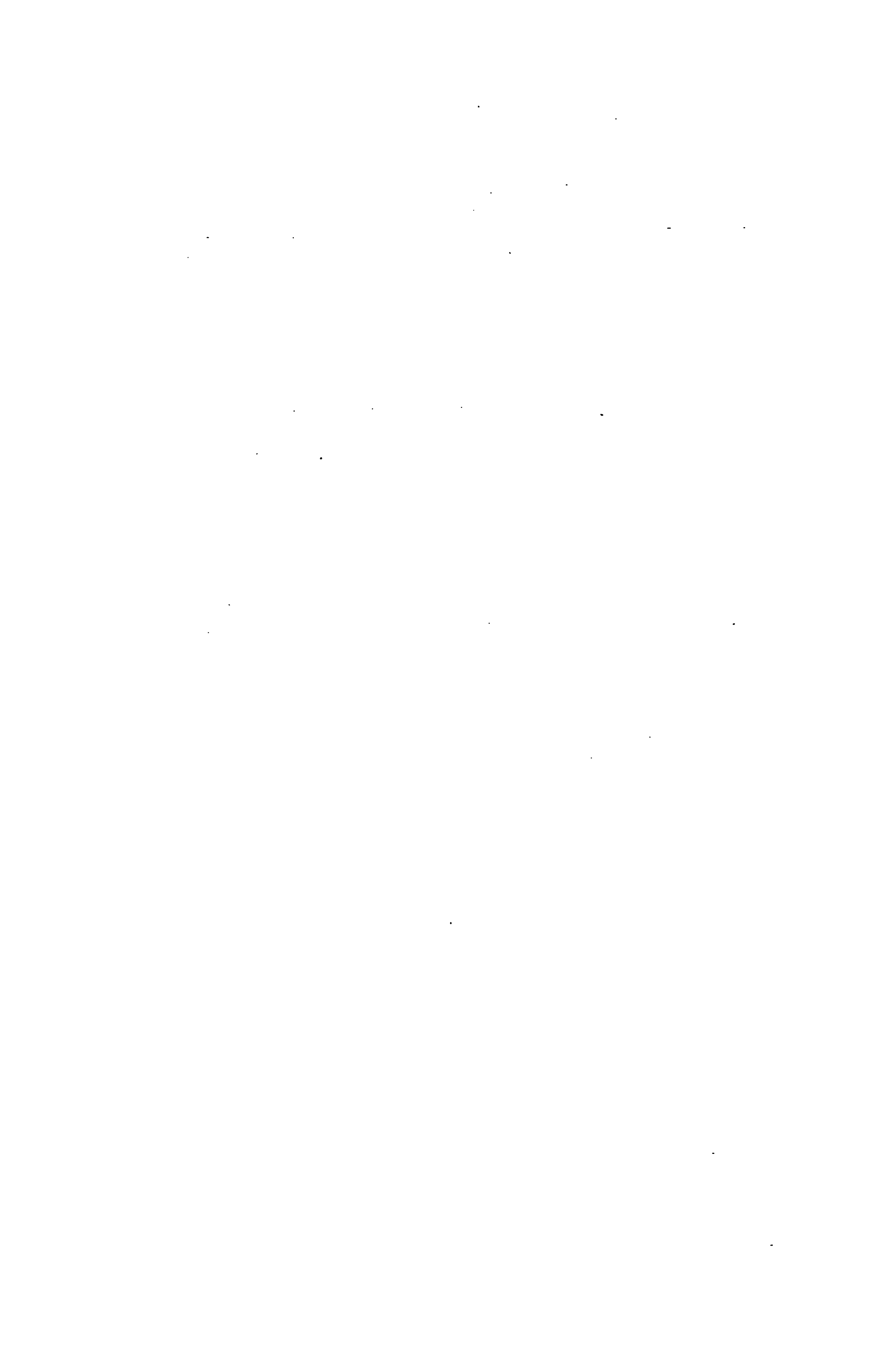
ALTSCHWÄBISCHE LIEBESBRIEFE.

EINE STUDIE
ZUR
GESCHICHTE DER LIEBESPOESIE.

VON
DR. PHIL. ALBERT RITTER.



GRAZ.
K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.
1898.



GRAZER STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.



GRAZ.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.

1897.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA“ IN GRAZ.

ALTSCHWÄBISCHE LIEBESBRIEFE.

EINE STUDIE

ZUR

GESCHICHTE DER LIEBESPOESIE.

VON

DR. PHIL. ALBERT RITTER.

Vorwort.

Das Denkmal, dessen sprachliche und literarhistorische Untersuchung im ersten Theile der vorliegenden Abhandlung unternommen ist, kann keinen bedeutenden Platz in der Geschichte der deutschen Dichtung beanspruchen, weder durch seinen eigenen Wert, noch durch die Bedeutsamkeit der poetischen Gattung der Liebesbriefe, der es angehört. Innerhalb dieser muss es nach dem Ergebnisse der Untersuchung allerdings Beachtung verdienen als der einzige zusammenhängende Musterbriefsteller, der bis jetzt bekannt geworden ist, und so liefert diese bescheidene Arbeit vielleicht doch einen brauchbaren kleinen Baustein zur Geschichte der Liebespoesie. Von den berufenen Literarhistorikern sind schon mannigfache Hinweise auf die Liebesbriefe gegeben worden, ohne dass aber eine zusammenhängende Geschichte derselben bis jetzt vorliegt. Diese Lücke auszufüllen ist das nächste Ziel der folgenden Arbeit, die also, von der Behandlung des altschwäbischen Denkmals ausgehend, sich zu dem Versuche einer literarhistorischen Darstellung dieser Abart der Liebeslyrik erweitert.

Es obliegt mir die angenehme Pflicht, dem Herrn Reg.-Rathe Prof. Dr. A. E. Schönbach für die freundliche Förderung, die er mir bei der Abfassung dieser Arbeit im weitesten Maße angedeihen ließ, an dieser Stelle meinen innigsten Dank zu sagen.

Weiler, Vorarlberg, Juli 1897.

Albert Ritter.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Theil.

Zweiter Theil.



Erster Theil.

Überlieferung des Denkmals.

§ 1.

Codex 104 der fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen, eine Papierhandschrift des 14. Jahrh. in 2° in lederüberzogenem Holzdeckelbande, enthält auf 269 zweispaltig beschriebenen Blättern 269 Minnegedichte des 13—14. Jahrh. in fortlaufender Folge ohne Überschriften. Das Manuscript beginnt auf Bl. 5, die letzten Blätter fehlen, das Ganze ist mannigfach beschädigt und ohne Titel. (Vgl. Barack, Kat. d. fürstl. Fürstenb. Bibl.) Diese Hs. hat der verdiente Freiherr Joseph von Lassberg in den Jahren 1818—1823 sorgfältig abgeschrieben und unter dem Titel: „Liedersaal, das ist: Sammlung altdeutscher Gedichte" in einer beschränkten Anzahl von Exemplaren zum Drucke befördert; die drei Bände seiner Abschrift sind als Cod. 105 der Donaueschinger Bibliothek einverleibt. Er versah die einzelnen Stücke mit Nummern, Titeln und Inhaltsangaben und bemühte sich auch, für die in der alten Hs. enthaltenen Gedichte andere Überlieferungen aufzufinden und nachzuweisen, ohne sie jedoch textkritisch zu verwerten.

Der Text des Cod. 104 ist bis auf die beschädigten Stellen leicht lesbar, einzelne Eigenheiten der Schreibung erläutert Lassberg in der Einleitung zu seiner Ausgabe S. XVIII ff. Am auffallendsten ist die Bezeichnung von mhd. ü, iu, üe, uo, die zwischen einfachem *u* und *ú* wechselt.

Die Nr. 1—23 im I. Bande des „Lassbergischen Liedersaals" stellen eine Reihe von Stücken dar, deren Überschriften sie alle in das Gebiet der Minnedichtung verweisen und in gewissem Sinne als zusammengehörend bezeichnen, indem meist der Ausdruck persönlicher Beziehungen zur Geliebten als Inhalt ange-

geben wird. Diese Stücke umfassen 1709 Verse und sind in vierhebigen Versen mit gepaarten Reimen abgefasst. Innerhalb des Liedersaals nehmen sie insoferne eine besondere Stellung ein, als sie die einzige größere Masse darstellen, die nur in dieser Hs. überliefert ist, während die von Nr. 24 an aufgezeichneten Stücke, bis auf wenige, nicht zusammenhängende Ausnahmen, auch in andern Handschriften sich finden. Ist schon durch diesen äußern Umstand Grund gegeben, einen Zusammenhang innerhalb dieser 23 Nummern zu vermuthen, so bietet die Einheitlichkeit des Stoffkreises noch mehr Veranlassung, das gegenseitige Verhältnis dieser Dichtungen zu untersuchen. Die folgende Abhandlung wird sich mit dieser Aufgabe beschäftigen, indem sie zuerst in Sprache, Reimtechnik und Versbau und hierauf in dem poetischen Gehalte und den Kunstmitteln die Übereinstimmungen nachweist, durch welche der Schluss auf die Einheitlichkeit der Urheberschaft möglich wird. Ein zweiter Theil: „Geschichte der poetischen Liebesbriefe“ wird die Stellung des Denkmals in der Geschichte dieser Dichtungsform zu beschreiben versuchen.

Im äußern Umfange der Stücke sind ziemliche Unterschiede vorhanden, die Anzahl der Verse schwankt zwischen 20 und 158. Fünf Stücke zählen unter 40, zehn über 80 Verse. Der Text der Gedichte ist nie unterbrochen, nur in Nr. 2, v. 35—36 und Nr. 3, v. 20 und v. 23—27 sind einige Anfangs-, bezw. Endbuchstaben ausgelassen und durch Punkte bezeichnet. Die Aufzeichnung in der Hs. beginnt mit der ersten Spalte der ersten Seite des fünften Blattes und läuft bis zu Nr. 10 auf Bl. 9, welches Gedicht abgebrochen ist; dann folgt eine Lücke von 4 Blättern, worauf das Bruchstück Nr. 11 auf Bl. 14 beginnt und die zusammenhängende Aufzeichnung bis zu Nr. 23 auf Bl. 19 fortgeht. Daran schließt sich unmittelbar Nr. 24.

Die Abschrift Lassbergs weist nur folgende geringfügige Abweichungen vom Texte des alten Ms. auf:

Hs.: *frow ir wönd mich töden* 3, 74 : Lassb.: *ir wend . . .*
Hs.: *also müstent ir han die waul* 5, 79 : Lassb.: *die wal*
Hs.: *so tun ich nit wan kaffen* 7, 76 : Lassb.: *wan gaffen*
Hs.: *an dem buche lisz* 8, 21 : Lassb.: *den buchen . . .*
Hs.: *da du bist geworffen in* 8, 74 : Lassb.: *geworchen . . .*
Hs.: *hant gemachot daz ich züg* 19, 36 : Lassb.: *gemachet . . .*
Hs.: *dir in stettem dienst mich ergeben* 20, 75 : Lassb.: fehlt *mich.*

Sprache des Denkmals.

§ 2.

Eine Durchsicht der 23 Stücke zeigt, dass der Dichter im Gebrauche der Reime ziemliche Sorgfalt beobachtete und unreine Bindungen selten sich finden. Die Übereinstimmung der reimenden Vocale und Consonanten gestattet also eine Darstellung der sprachlichen Erscheinungen auf sicherer Grundlage, während der Lautstand im Innern der Verse nur dann dem Sprachgebrauche des Dichters sich zuweisen lässt, wenn er durch dieselben Gesetze erklärt werden kann, die aus den lautlichen Erscheinungen der Reimwörter abgeleitet sind. Wenn vollkommener Einklang herrschte, so könnte die vorliegende Aufzeichnung vom Dichter selbst herstammen oder von einem Schreiber, der demselben Dialectgebiete angehörte, oder der, wenn er auch einen andern Dialect sprach, sich sorgfältig an die Schreibung des Dichters anschloss. Sind jedoch Ungleichheiten vorhanden, so ist anzunehmen, dass Dichter und Schreiber verschiedenen Sprachgebieten entstammten und dass der Schreiber, wie es gewöhnlich der Fall war, willkürlich oder unwillkürlich die Aufzeichnung nach seiner Sprechweise beeinflusste. Eine Trennung in die Untersuchung des Lautstandes der Reime und der Sprache im Versinnern ist also von vorneherein vorzunehmen. Aus den Ergebnissen werden die Schlüsse auf das Verhältnis zwischen Dichter und Schreiber, auf Alter und Heimat des Denkmals möglich sein. Zum Vergleiche bei einzelnen lautlichen Erscheinungen sind Belege aus dem Urkundenbuch der Abtei St. Gallen, III. Band, herausgegeben von Wartmann (Urk.-Buch Nr. —), zwischen den Jahren 1334—1359, aus dem „Codex Salemitanus“, herausgegeben von Weech, III. Band, zwischen den Jahren 1300—1492 (Cod. Sal.), aus den „Chroniken der Stadt Constanz“, herausgegeben von Ruppert (Chron. Const.) und aus den „Weisthümern“ Jakob Grimms, I., IV. und V. Band, zwischen 1296 bis 1521, sowie aus der Hs. der „Minnelehre“ Heinzelîns von Constanz im Weingartner Codex (Bibl. d. Stuttg. lit. Vereins 5.) herangezogen (Heinz., v. —).

A. Lautstand der Reime.

1. Vocale.

a) Kurze Vocale.

§ 3.

Mhd. a = *a;* sein Umfang ist verringert durch einzelne Fälle unechten Umlautes: *verjegt : verzegt* 3, 85 (vgl. im Urk.-Buch Nr. 1341, 1342, 1528, aus Constanz die Umlautung: *clegt;* in Chron. Const. *ächti* = acht, S. 1; in den Weisth. V. aus Überlingen S. 213 und Eschenz S. 423 die Form *benn* [Bann], S. 217 aus Sernatingen die Form *clegt;* ferner bei Heinz. zahlreiche Fälle unechten Umlautes: *hentschuhe* 492, *cristelle* 656, *erbeite* 1252 etc.), *gefälli* 10, 21. Die Formen: *wenken* 12, 39, *brehten* 20, 15 statt der gewöhnlichen Lautungen *wanken, brahten* gehören auch hieher. Vgl. Weinhold, Alem. Gramm. § 12, Kauffmann, Gesch. d. schwäb. Mundart § 63 ff., Bohnenberger, Zur Gesch. d. schwäb. Mundart im 15. Jahrh. I.: Vocale der Stammsilben § 7. 19.

Mhd. ë, e = *e, á.* Die genaue Scheidung der beiden E-Laute im Reime (siehe § 27) lässt darauf schließen, dass auch die Aussprache sie auseinanderhielt und dass statt der mhd. eintretenden Angleichung beider Laute zu ę im Dialecte des Denkmals eine neue Differenzierung sich geltend machte durch die Entwicklung des *ë, ę* zu ęə (Alem. Gramm. § 15, Kauffmann § 69, Bohnenberger § 15 ff., 19 ff., 23 ff.) Die vereinzelten Bindungen *bët : entet* 6, 37, *wëlli : gefälli* sind als unreine Reime aufzufassen. Gegen den Umlaut leistet der Dialect in manchen Wörtern Widerstand (Alem. Gramm. § 10): *saste* (setzte) 16, 28, *verdacht* 11, 22 (*bedaht,* Heinz. 840). Über die Schreibung des Umlautes siehe *á,* § 7.

Mhd. i = *i.* Vereinzelt kommt im Reime die Form *gër : (wër)* vor, 2, 3, während sonst durchwegs die ungebrochene Lautung: *gir : (mir, dir)* erscheint. (Heinz.: *ger* 8, *gir* 752 u. ö.) Solche Schwankungen sind im Alem., das den ungebrochenen Laut im allgemeinen bevorzugte, nicht selten. (Alem. Gramm. § 21, Kauffmann § 73, Bohnenberger § 35 ff.)

Mhd. o = *o.* Außer in den Parallelformen *doln* und *dulden* ist ein Schwanken zwischen *o* und *u* nirgends wahrzunehmen; *dol* erscheint viermal, *duld* dreimal im Reime. Im Worte *frum,* das im Schwäbischen meist dem Lautwandel des *u* und *o* unterlag (Kauffmann § 81, Bohnenberger § 59), ist die Lautung mit *u* durch die Reime: *frum : remedium* 16 : *sum* 9 sichergestellt. Der

Umlaut erscheint im Reime nicht. (Über den Unterschied zwischen Schwäbisch und Alemannisch vgl. Kaufmann § 52; er besteht hauptsächlich darin, dass die Diphthongierung von *î*, *iu*, *û* alem. nur im Auslaute und vor Vocalen eintritt, und in der Verschiedenheit der Klangfarbe nasalierter Vocale. Solche Abweichungen, wie die oben berührte, sind nicht wesentlich, sondern nur localer Natur.)

Mhd. u = *u*. Der Umlaut *ü* (*ú*) tritt nur einmal im Reime auf: *sünde : günde* 4, er ist vermieden in *entzunt : (munt)* 8, 56. Alem. Gramm. § 29, Kauffmann § 81 ff., 124, Bohnenberger § 59. 67.

b) Lange Vocale.

§ 4.

Mhd. â = *a*. Der Umlaut ist regelmäßig *æ*, über die Schreibung siehe § 7. Die Verbindung *æj* in *mæjen, sæjen* hat sich, soviel aus der Schreibung zu entnehmen ist, zu diphthongischem *ei(j)* entwickelt: *gesaiget : gemaiget* 23; über *g* für thematisches *j* vgl. § 13 g; das erhaltene und durch *g* vertretene *j* ist alem. Im Schwäbischen ward die Verbindung zu *aę* (Kauffmann, § 66, Anm. 3, Bohnenberger, § 27 ff., Weinh. Mhd. Gramm. § 90). Vgl. die Schreibungen *sæigt* und *mæigt* aus Überlingen, Weisth. V, 213. Vgl. Hermann Fischer, Geogr. d. schwäb. Mundart, Karte 7 und Bohnenberger: mhd. *â* im Schwäb., alem. P. B. Beitr. 20, 535. Vereinzelt und dem Schreiber zuzuweisen sind die Formen *lon : gethon* 4, 39, wogegen gewöhnlich *lan, getan* steht.

Mhd. ê = *e*. Als Verengung von *ei* findet sich *e*, dem Mhd. entsprechend, in: *schree* 2, 33. Whd. Mhd. Gramm. § 354.

Mhd. î = *i*. In Zusammensetzungen mit —*lich* ist der zweite Compositionstheil verkürzt, er reimt namentlich auf Personalpronomina. (Whd. Mhd. Gr. § 16; bei alem. Dichtern sehr häufig.) Unsicher ist es, ob die anscheinend vor *t* eingetretene Verkürzung, die aus der Schreibung *tt* (und der heutigen oberalem. Aussprache) anzunehmen ist, dem Dialecte des Dichters oder nur dem des Schreibers entsprach: *stritt : zitt* 3, *zit : strit* 16, 19, vgl. § 7. Alem. Gramm. § 22.

Mhd. ô = *o*. Der Umlaut tritt nur einmal im Reime auf: *lósen : bósen* 3.

Mhd. û = *u*. Der Umlaut erscheint im Reime nicht. Im Dat. des schw. Fem. erscheint die Endung: —*ün : Mariun : (sun)* 17, 4; durch die Betonung ist trotz des Reimes mit *u* die Länge von *ün* bestätigt (Alem. Gramm. § 404). Vgl. § 10, 16.

c) Diphthonge.

§ 5.

Mhd. ei = *ai*. Über die Fälle der Schreibung *ei* vgl. § 8. Die Contraction von *age*, *ege* zu *ai* ist in unserm Denkmal nur durch die Formen von *sagen* und *tragen* belegt. (Whd. Mhd. Gr. § 333.) Es reimen: *sait : lait* 6mal, *lait : trait* 4mal, *trait : süssikait : stätekait* u. s. w. 5mal, *sait : arbait* 1mal. (Auch bei Heinz. erscheinen diese Reime.) Auffallend sind die Bindungen: *auctoritait : sait*, *auctoritet : seit* 17. Das Fremdwort hatte die Lautung *ēi*, unter Diphthongierung des *æ* in der Endung der aus dem umgelauteten Genetiv *auctoritat(is)* entstandenen Form. Dieser Diphthong, der auf einem kurzen *i*-Nachschlag nach *əe* beruhte (Alem. Gramm. § 58, 5), und der sich vor thematischem *j* bis zu *ai* entwickelte (sieh § 4: *ā*), ist heute im Alem. noch vorhanden; in der Schreibung der Denkmäler schwankt er zwischen *ä* und *ei* (im Urk.-Buch: *maintag*, *naihsten* neben *mäntag*, aus Zürich und Kilchberg), was jedenfalls auf die oben bezeichnete mittlere Lautung *ēi* hinweist. Es ergibt sich also der Reim: *auctoritei : seit*. Hermann Fischer (Zur Geschichte des Mhd., Tübinger Univ.-Schrift 1889) bezeichnet in der Karte für die verschiedene Entwicklung der contrahierten Lautgruppe *age*, *ege* die den Bodensee begrenzenden Länder mit Ausnahme eines Theiles der N.-O.-Schweiz, als das Gebiet der diphthongischen Aussprache dieser Contraction. Im besonderen wird *ēi* gesprochen im südwestlichen Bayern, im südlichsten Würtemberg und in einigen Bezirken des südöstlichen Baden, also wesentlich im Nordufergebiete des Bodensees, westlich von Lindau. (Fischer, S. 13—17. Vgl. Fischer, Geogr. d. schwäb. Mundart, Karte 15.) Constanz und die Schweizer Dialecte haben den Monophthong ē. Im heutigen Dialecte nördlich des Bodensees lautet das Suffix *keit* mit *ęi*, während das *ei* in *leit* zu *oi*, *oə* geworden ist. Wenn die aus den Reimen zu erschließende Gleichheit der Aussprache vorhanden war, so muss nach alledem der Diphthong *ēi* gelautet haben (auch noch in *leit)* und das Denkmal gehörte in den Bereich dieser Lautung des zusammengezogenen *age*, an das Nordwestufer des Bodensees. Vgl. Bohnenberger, § 28. 76. 80 (der für den diphthongischen Umlaut von *ā* die Lautung *aę* angibt).

Mhd. ou = *ou*. Die Schreibung wechselt unregelmäßig zwischen *ou* und *o*, im Reime sind aber *ō* = mhd. *ō* und *ō* = mhd. *ou*

niemals gebunden. Die Verengung des *ou*, die im Alem. sehr häufig eintrat (Alem. Gramm. § 42), gehört also dem Dialecte des Schreibers an. Im Umlaut ist aber die Verengung bemerkbar, es reimen: *fród : tód* 1, *fróde : tóde* 7, *fróden : tóden* 3, mhd. *œu* ist also = *œ* (ó). Alem. Gramm. § 45, Kauffmann, § 94, 2, Bohnenberger, § 91 ff.

Mhd. uo = *u*. Dieser Laut ist trotz der Schreibung als diphthongisch aufzufassen, da er nie mit *u* = mhd. *û* reimt; die Bindungen *tut : gut : mut* erscheinen 23mal, *musz : grusz : busz : fusz* 4mal. (Bohnenberger, § 99 ff.) Der Umlaut = mhd. *üe* ist durch *ú* bezeichnet (sieh § 7: ú), aber durch die Bindungen: *grúszen : búszen : versúszen, berúret : fúret* u. s. w. ebenfalls als diphthongisch erwiesen. (Bohnenberger, § 103 ff.)

Mhd. iu = *ú* (siehe § 7: ú). *trúwen : gerúwen* 4, *zúg : lúg* 19 u. s. w.; *lút* reimt 7, 23 mit der echt alem. Form *nút* (siehe § 16, Bohnenberger, § 87 ff.).

2. Consonanten.

§ 6.

Bei der Untersuchung des Consonantismus des Denkmals ist eine Sonderung der Dialecte des Schreibers und des Dichters nur in solchen Fällen möglich, in denen durch Verschiedenheit der Consonanten eine Reimungenauigkeit entsteht, die durch eine Änderung der Schreibung zu beheben ist. Im übrigen kann entweder angenommen werden, dass die Dialecte des Schreibers und des Dichters übereinstimmten oder dass der Schreiber beide Reimwörter nach seiner Sprechweise gestaltete. Zur Beurtheilung der Sprache des Dichters dienen folgende consonantische Ungenauigkeiten im Reime:

1. Die Bindung *erkent : nempt* 7, 11. Der Dichter reimt *erkent : nent*, indem seinem Dialecte die Assimilation des *mn* in *nemnen* zu *nn* entsprach (Alem. Gramm. § 203), während in der Sprache des Schreibers *mn* zu *mm* wurde. (Alem. Gramm. § 167.) Aus dem alem. Sprachgebiete bieten sich für diese Erscheinungen Belege, die eine örtliche Abgrenzung möglich machen. Im Urk.-Buch finden sich folgende Schreibungen: *benempt, nemmet, genemt* u. s. w. aus St. Gallen, Wil, Sax (Nr. 1375, 1388, 1519, 1531), aus Rorschach (Nr. 1468), aus Lindau (Nr. 1432, 1439, 1444, 1532), aus dem schwäbischen Tettnang (Nr. 1529) und einmal aus Con-

stanz (Nr. 1369), im Cod. Sal. *genemt* S. 355 aus Constanz, *vorbenempt* S. 353 aus Rheineck; dagegen: *genant, benent, vorgenant* aus Constanz (Urk.-Buch Nr. 1386, 1390, 1402, 1430, 1435, 1534), aus St. Johann im Thurthal (Nr. 1502), aus Winterthur (Nr. 1470), aus Rheinegg (Nr. 1460) und zweimal aus Lindau (Nr. 1431, 1461). Die erstere Form gehört also mehr den östlichen, die zweite den westlichen Ufergebieten des Bodensees an. 5, 54 steht der Reim: *genent : ent,* was auf ein Schwanken der Aussprache im Dialecte des Schreibers hindeuten dürfte.

2. In den Bindungen: *vernam : hân* 3, 29, *gehorsam : lân* 3, 53, *arn : varn* 17, 73 tritt dieselbe Erscheinung zutage, dass *m* im Dialecte des Dichters dem Wandel in *n* unterlag (Alem. Gramm. § 203, Kauffmann, § 189, Anm. 4), während der Schreiber dem *m* zuneigte. Heinz. reimt: *man : nan* (nam) 575, dagegen *nam : kam* 1041, *nan* steht auch 1458, *gevarn : arn* 2365. Im Constanzer Dialecte scheint also die Aussprache unsicher gewesen zu sein.

3. In dem Reime: *erloschen ist : gebrosten ist* 23, 27 zeigt sich der Wandel des *st* mit moulliertem *s* in *sch,* wofür Alem. Gramm. § 193 meist aus der Bodenseegegend zahlreiche Belege bringt. Der Dichter sprach und schrieb wahrscheinlich: *gebroschen,* eine dem Schreiber ungeläufige Form, die dieser in *gebrosten* verwandelte. Im Urk.-Buch findet sich die Schreibung: *gaischlich* aus Lindau Nr. 1332, 1368, 1551), aus Constanz (Nr. 1344, 1386, 1534), aus Sax (Nr. 1375); die Form: *geistlich* aus St. Gallen (Nr. 1554), aus Bischofszell (Nr. 1555), aus Lichtensteig bei Constanz (Nr. 1553), aus Tettnang (Nr. 1529). Die Lautung *sch* überwiegt also am Nordufer des Bodensees und in Constanz, während aus der Umgebung dieser Stadt auch das mehr schweizerische *st* belegt ist.

4. Die alem. nicht seltene Erweichung des *z* zu *s* (Alem. Gramm. § 185) zeigt sich in der Reimbindung: *aste : sazte* 16, 27; der Schreiber zog die Schreibung mit *z* vor. In Urkunden aus Constanz erscheint *besasst* (Urk.-Buch Nr. 1403, 1406) und daneben auch *besetzt* (Nr. 1406), was auf ein Schwanken der Aussprache in dieser Gegend hindeutet. (Chron. Const.: *satzte,* S. 1.)

5. Die Schreibungen: *stapfen : gaffen* 7, 75 lassen nicht ermitteln, welche Lautung dem Schreiber oder dem Dichter zuzuweisen sei, da jedes der beiden Worte umgeschrieben sein kann. Für die über den Gebrauch des Mhd. hinaus durchgeführte Verschiebung von inlautendem *p* zu *pf* weisen Alem. Gramm. § 158, Kauffmann § 148, 4 zahlreiche Belege aus dem ganzen

Bereiche des Alem. nach und ebenso allgemein tritt die Erscheinung auf, dass statt dieses *pf* oft im gleichen Denkmal und in den gleichen Wörtern *f* sich findet.

6. In dem Reime: *verváht : hát* 20, 26 ist der Ausfall des *h* vor *t* (Alem. Gramm. § 234) in *verváht* eingetreten. Die gegentheilige Erscheinung liegt vor in den Reimen: *beschicht : nicht* 8, 69, *gesicht : nicht* 8, 31, *niht : gericht* 19, 46, wo überall *ch* für *h* erscheint. (Alem. Gramm. § 222.) Eine Sonderung der Dialecte ist auch hier unmöglich, da Ausfall und Verschärfung von *h* bei Dichter und Schreiber nebeneinander wirksam erscheinen. Die Aspirata im Inlaut (für Tenuis) ist festgehalten im Reime; *verdacht : nacht* 11, 22 (Alem. Gramm. § 221); im Auslaute ist *c* aspiriert in *erlach : (ach)* 20, 30 (Alem. Gramm. § 224), vgl. § 13.

B. Lautstand im Innern der Verse.

1. Vocale.

a) Einfache Vocale.

§ 7.

a = mhd. *a, â*. An Stelle von gem. mhd. Umlaut ist *a* erhalten in *swannet (swendet)* 2, 22, vgl. § 14: *n*. (Bohnenberger, § 15.) Dagegen erscheint Umlaut in *versmeht* (für mhd. *â*) 3, 119.

á bezeichnet den Umlaut von *a, â*. Die häufigere Schreibung entspricht in beiden Fällen der mhd.; der Wechsel der Bezeichnung tritt auch in dem gleichen Worte ein, z. B. *erbärmd* 3, *herbermd* 20. Beispiele für *á* = mhd. *e* sind: *láchetlichen* 7, *áffen* 10, *pfáchten* 20, *mácht : (gedáht)* 23 (Alem. Gramm. § 12, 15); für *á* = mhd. *æ*: *bráchi* 7, *wárlich* 10, 17, 23, *swári* 16 u. s. f. (Alem. Gramm. § 35, 39); *a* für *e* erscheint 16mal; für den Umlaut von *á* stellt sich das Verhältnis von 27 *e* zu 64 *á* heraus, in 70% Fällen findet sich also die regelmäßige Schreibung.

e = *e, ê, æ*. Über die Scheidung von *ë* und *e* vgl. § 3. *e* tritt auch ein als Schwächung aus andern Vocalen in folgenden einsilbigen Wörtern: *eb* (ob) 8, 51, *dert* (dort) 13, 16, *mer* (mir) 13, 28, eine im Alem. sehr häufige Erscheinung. (Alem. Gramm. § 17.) *e* als Zusammenziehung aus *ede* erscheint in *ret* 9, 63, 23, 24 (Alem. Gramm. § 37.) *e* als die weniger häufige Schreibung des Umlautes von *á* s. u. *á*.

i = mhd. *i, î*. Aus der Verdoppelung der Consonanten in

Wörtern wie *zitt, stritt, bitten (bîten)* ist vielleicht auf eine Verkürzung des î zu schließen, die namentlich im heutigen Oberalem. stark bemerkbar ist. Die Schreibung mit *tt* findet sich in einem Fünftel aller Fälle (6 von 30), weshalb die Annahme einer Kürzung, in Hinsicht auch auf die im Denkmal hervortretende Consonantenhäufung, unsicher ist. So steht auch einmal: *sinne (sîne)* 15. (Alem. Gramm. § 22.) *i* bezeichnet die durch Contraction aus *ibe, ige, ide* entstandenen Längen (Paul, Mhd. Gramm. § 86, Alem. Gramm. § 40): aus *ibe : gist, git* regelmäßig 5. 8. 17. 19. 23; aus *ige : lit* 5. 11. 12; aus *ide : snit* 17, 25. Für mhd. *ie* findet sich *i* in einem Beispiel: *macheri* 23, 9. (Whd. Mhd. Gramm. § 259, Alem. Gramm. § 40). Als Schreibfehler ist wahrscheinlich aufzufassen *i* für *iu* in dem vereinzelten Falle: *bitt (biutet)* 2, 24. *i* wechselt mit *ë: hilff* 20, 69, *helff* 20, 65; vgl. § 3.

o = mhd. *o, ô, ou. o* erscheint an Stelle von mhd. *u* im Worte *kumber,* neben dieser Form steht in einer gleichen Anzahl von Fällen *komber* (franz. combre, Whd. Mhd. Gramm. § 59): 2. 3. 5. 7; *kumber:* 4. 16. 17. 23; einmal findet sich die Schreibung *komer.* (Alem. Gramm. § 24.) Für wahrscheinlich verkürztes *û* ist *o* eingetreten in *kom (küme)* 5, 88. 9, 57, daneben: *kum* 12, 75; *konnen* = mhd. *kunnen* 3, 97, *frommen* = *frummen* 7, 14. Es wechseln auch *kom* und *kum* im Worte *kumen;* die Neigung zu *o* ist also, dem alem. Sprachgebrauche entsprechend, entschieden vorhanden. (Alem. Gramm. § 24, Bohnenberger, § 59, Kauffmann, § 81.) *o* tritt als Contraction von *ou* öfter ein als im Mhd. (Paul, § 47); diese Erscheinung ist aus zahlreichen alem. Denkmälern belegt (Alem. Gramm. § 42) und entspricht vor allem der heutigen Sprechweise der N.-O.-Schweiz. (Über diesen Lautwandel im Schwäbischen vgl. Kauffmann, § 94, Anm. 4, Bohnenberger, § 91 ff.) Das Wort *vrouwe* erscheint stets in der Schreibung *frow,* sonst stellen sich die Fälle mit *ou* denen mit *o* im Verhältnis von 14 : 18 gegenüber, meist in denselben Wörtern und auch in unmittelbarer Nähe. (Z. B. *ogen* 8, 50, *ougen* 8, 53.) Es ergeben sich also 56% Fälle mit *o,* im Worte *ouch* allein erscheint die Contraction in 78% Fällen (7 : 24). Fünfmal finden sich Reimbindungen von contrahiertem *o* mit *ou,* jedoch keine von mhd. *o* mit *o* = *ou,* woraus sich wohl schließen lässt, dass der Dichter *ou* sprach und schrieb. Wie unregelmäßig die Orthographie war, ergibt sich aus dem Urk.-Buch, wo aus dem

ganzen Gebiete der Nordschweiz und der Bodenseeufer sich 20 Schreibungen mit *o* gegen 25 mit *ou* (also 44% *o*) finden. Dabei stehen aus Constanz 4 *ou* gegen 13 *o;* St. Gallen und Werdenberg haben nur *ou,* also gerade die Gebiete, in denen heute der Monophthong am entschiedensten vorherrscht. Der Einfluss der Schulen scheint in der Schreibung überwiegend gewesen zu sein. Heinz. hat vornehmlich *ou,* jedoch erscheinen: *ogen* 88, 414 u. ö., *och* 164, *hobet, trom* u. s. w. In den Weisthümern ist die Schreibung *ou* aus der Bodenseegegend (Steinach, Überlingen, Gottlieben, Eschenz u. s. w.) häufiger, in den Chron. Const. die Schreibung *o. o* tritt vereinzelt für *á* ein in *lon : gethon* 4, 39, *verston* 2, 48, vgl. *lon* aus Ermatingen, Weisthümer I. 238, *gon* aus Überlingen, Weisthümer V. 213 und Gottlieben V. 416. Sonst steht überall: *lat, stat, getan* u. s. w. (Alem. Gramm. § 44.) Vgl. über das Schwäbische Kauffmann, § 60. 61, Bohnenberger, § 11 ff. (Vgl. § 8: *au.*) Als eigentlich alem. ergibt sich *o* für *a* in *vor (var)* 22, 1. (Vgl. Heinz.: *won* 77, 92 u. ö.; *wonde* aus Eschenz, Weisth. V. 423); (*o* für *e* in *hollent* = *ellend* 9, 25[?]). Alem. Gramm. § 25, Bohnenberger, § 7. *e* für *æ* in *wont* = *wænte* 3, 83, vgl. *wont* und *want* = *wähnte* Chron. Const. S. 31 und 35. Alem. Gramm. § 44. Im Worte *án* überwiegt *a,* es stehen 10 *on* gegen 14 (59%) *an.* Widerstand gegen den Umlaut zeigt sich in *frode* 3, 93. 5, 73; doch steht gewöhnlich und im Reime: *fróde.* Alem. Gramm. § 45, Bohnenberger, § 55. *ó* bezeichnet den Umlaut von *o, ó.* Alem. Gramm. § 27, 45. Der Umlaut erscheint über das gem. Mhd. ausgedehnt in folgenden Fällen: *sólih* 7, 28. 8, 37, *schóz (schoz)* 8, 54, *tróphent (tropfent)* 21, 34. (Bohnenberger, § 43 ff.) *ó* für mhd. *œu* kommt nur vor in *fróde,* als unechter Umlaut aber auch in *trówest (trowest, o* = mhd. *ou).* Alem. Gramm. § 45. *ó* als Umlaut von *o* = mhd. *ô* erscheint ebenfalls unecht in: *tótti (schidung)* 18, 14. (= *tótiu schidunge,* wohl aufzufassen wie *tóter kouf* = Kauf auf ewige Zeiten, also = Scheidung auf ewig, durch den Tod.) *ó* steht für *e* in *frómdi* 11, 23. 12, 43. *wöllest* 7, 111. *wönd* 3, 74 (hs.). Alem. Gramm. § 28, Bohnenberger, § 15, 23. (Alem. Gramm. § 387, S. 408 lässt die Ansicht zu, dass in der alem. häufigen Form: *wölle* auch Umlaut des im Conj. oft erscheinenden *o* vorliegen könne.)

u = mhd. *u, ú.* Die Vermeidung des Umlautes zeigt sich sowohl beim kurzen, wie beim langen Vocale. *u* für mhd. *ü* erscheint in folgenden Fällen: *ubel* 2, *jungst* 2, *fur* 2 (Urk.-Buch

1369 aus Constanz), *kunig* 10, *mundel* 13, *wunschen* 15. 19. 20 (*wúnschen* sehr häufig), *notdurftig* 20 (*notdürftig* 16, vgl. Urk.-Buch 1375 aus Sax) und im Prät. der III. Reihe der ablautenden Verba, siehe § 17; als Schreibfehler wahrscheinlich in: *spruche* 5, 83 (zu lesen: *wonent sprüche bí*). Alem. Gramm. § 29, Kauffmann, § 124, Bohnenberger, § 67 ff. *u* für *iu* (Umlaut) steht nur in *naturlich* 16, 112; für *üe* (als Umlaut von *u* = *uo*) in *berurti* 21, 33, *plumalin* (blüemelîn) 21, 37. (Alem. Gramm. § 75.) *u* ist die ausnahmslose Schreibung für mhd. *uo* (altes *ó*): *mut, gut, tut* u. s. w. Alem. Gramm. § 48, Bohnenberger, § 99 ff. Die diphthongische Aussprache ist stets durch die gleichartigen Reime gesichert. Im Urk.-Buch bietet für diese Schreibung nur Nr. 1412 aus Rheinegg einen Beleg: *tun,* sonst steht überall und sehr häufig *ů,* so auch bei Heinz. und im Cod. Sal. *u* an Stelle von mhd. *iu* ist eine alem. sehr häufige Erscheinung, Alem. Gramm. § 47, Bohnenberger, § 87, doch erscheint seine Geltung im vorliegenden Denkmal zweifelhaft, da es nur in den Stücken 1—3 (43mal im pron. pers. *uch* u. s. f.) erscheint, während von 4—6 in 32 Fällen des pron. pers. *ú* geschrieben ist; 3 Fälle von *u* stehen noch in 4, in 1—3 aber erscheint *ú* gar nicht. Vereinzelt tritt es in 9 *(tusch)* und in 17 wieder auf, wo in 2 Fällen *truwe,* 4mal aber *trúwe* sich findet; neben *tusch* 2, *frundez* 2, *ruwer* 4 begegnen sonst stets *frúnd, rúwe* u. s. w. Es scheint also nur eine orthographische Eigenthümlichkeit in den ersten drei Stücken vorzuliegen. Bei Heinz. begegnet *fur (fiur)* 857, daneben *füre* 867, *frund* in Weisth. I. 245 (Petershausen), vgl. Kauffmann, § 88. Einmal erscheint *u* als Verdumpfung von *o* (Alem. Gramm. § 29, Bohnenberger, § 59): *hunges* 18, 35, daneben *honges* 18, 39. Zwei Fälle von *uch* statt *ouch* 3, 24. 18, 89 sind als Schreibfehler zu betrachten.

ú (nach der Bemerkung von Liedersaal I., S. XVIII aus praktischen Gründen als einheitliche Bezeichnung der verschiedenen ü-Laute gewählt, die in der Hs. mit *ú* geschrieben sind) = Umlaut von *u, û* und = mhd. *iu (ëu)*. Beispiele: *glüpt* 4. 23, *schützen* 7, *trúbel* 21 u. s. w. Unecht ist der Umlaut in *süss (sus)* 21, 38, vgl. die Schreibung *süst* aus Lindau, Urk.-Buch Nr. 144. Alem. Gramm. § 31, Bohnenberger, § 59. Als Umlaut von *u* = mhd. *uo* tritt *ú* für mhd. *üe* ein, auch hier beweisen die gleichartigen Reimwörter diphthongische Lautung: *grúszen : búszen* 7, *berúret : fúret* 8 u. s. w. Die Schreibung *bluender bluet* 8, 9 im

Reime auf *gút* steht als Bezeichnung dieses Umlautes vereinzelt. *ú* für mhd. *iu (eu)* erscheint häufig: *trúwe : rúwe* 3. 8, *trú : nú* 3. 5. 6, *fründ* 16. 19 u. s. f. *nút (niht)* im Reime auf *lút* 7, 23, vgl. § 5, 16. *ú* für *i* (Alem. Gramm. § 32, Bohnenberger, § 35) erscheint nur in *würt* 18, 41. 20, 60. Vgl. Fischer, Geogr. Karte 3.

y ist häufig gebraucht als Bezeichnung von *i, î* (Alem. Gramm. § 40, 145); für *î* vor allem im Worte *myn* = *minne* (nur 5mal die Schreibung *min, mine*), für *î* in sehr zahlreichen Fällen. Im Reime ergibt sich das Verhältnis von 44 *y* zu 82 *î* = 53%, dabei ist in 26 Fällen *y : î* gebunden. Sechsmal begegnet die Schreibung *ye, yemer* für *ie, iemer*.

b) Diphthonge.

§ 8.

ai steht durchwegs an Stelle von mhd. *ei* (Alem. Gramm. § 49, Bohnenberger, § 75 ff.), das nur in *allein* 22, 18 erscheint; auch der aus *age, ege* entstandene Diphthong wird mit *ai* bezeichnet, siehe § 4. Vgl. Fischer, Geogr. Karte 3. Der Genetiv des Zahlwortes *zwaiger* ist die in alem. Denkmälern regelmäßig erscheinende Form. (Alem. Gramm. § 326.) Für *e* gebraucht der Schreiber *ai* in *laidig (ledec)* 4, 39, eine Schreibung, die sich in Urkunden aus der Bodenseegegend, aus Zürich u. s. w. öfter findet, auch bei Heinz.: *gelainnet* 1643, *leinen* in Weisth. IV. 423 aus Eschenz, *kairn* Weisth. V. 213 aus Überlingen. Alem. Gramm. § 58. Die Diphthongierung von *î* findet sich in 5 Fällen: *kindelein* (im Reime auf: *gesin*) 14, 14, *dein* 7, 114. 8, 48. 8, 52. 10, 39, vgl. Alem. Gramm. § 57, 84, Kauffmann, § 138, Bohnenberger, § 39 ff. Da in den Gegenden des Bodensees heute noch großentheils der Monophthong bewahrt wird, so ist hier die Annahme, dass die Schreibung eine Folge des Einflusses bayrischer Orthographieschulen gewesen sei, durchaus begründet. (Kauffmann, § 138, Anm. 4.) Für den Dialect des Schreibers ist daraus ein Schluss nicht zu ziehen, da auch im Versinnern diese Fälle in verschwindender Minderzahl vorkommen und im Reime sich überhaupt nur eine falsche Bindung findet.

au erscheint für den Diphthong aus mhd. *ou* in *kaufen* 17, 62, *auch* 1, 6. 7, 47. 8, 89, 90. 8, 115. (Alem. Gramm. § 51, Kauffmann, § 138, Bohnenberger, § 91 ff.) Hier gilt das unter *ai* über die Diphthongierung Gesagte gleichfalls: die Lautung ist

dem Dialecte fremd und an der Schreibung ist lediglich die Orthographieschule zu erkennen. *au* für mhd. *â* (Alem. Gramm. § 52) erscheint zweimal im Reime: *straul : maul* 7, 43, *rawt : hat* 5, 91 und zweimal im Versinnern: *engaut* 7, 74. 11, 129, einmal unrein reimend in der hs. *waul* 5, 79. Diese Diphthongierung des *â* beruht auf ursprünglicher Nasalierung (Alem. Gramm. § 44, vgl. Bohnenberger, § 12) und stellt den Anfang des im heutigen Oberalem. allgemein gewordenen Wandels von *â* zu *ɒ, å* dar. Die Urkunden bezeichnen den in der Sprache vorhandenen Diphthong meistens nicht, doch findet sich auch z. B. Urk.-Buch Nr. 1501 aus Lindau die Schreibung *gån;* in den Weisth.: *lauszen* V. 213 aus Überlingen, *spitaul* V. 217 aus Sermatingen, *grauf* Chron. Const. 40 u. s. w. (Kauffmann, § 60, Bohnenberger, § 11 ff.)

ou steht neben *o* für mhd. *ou*. Vgl. § 7: *o*.

ie = mhd. *ie*. Es steht regelmäßig als Bezeichnung der Brechung in starken Verben der II. Classe. Als bloße Schreibung für *i, î* ist es nicht selten und findet sich auch in vielen andern Denkmälern des 14—15. Jahrhunderts. (Alem. Gramm. § 63, Bohnenberger, § 35.) Beispiele: *verieret* 5, *hergieb* 8, *gieb* 19, *diener* (dîner) 20, *gelies* 23. (Vgl. v. Bahder, Grundlage des neuhochdeutschen Lautsystems § 4, S. 23 ff.)

c) Vocale in Nebensilben.

§ 9.

Als charakteristisch für das Denkmal stellt sich durchgehend die außerordentlich starke Neigung dar, unbetontes *e* am Schlusse zu apokopieren. Die Eigenart des Schreibers mag wohl dabei auch in Betracht gezogen werden, denn, wie aus den Bemerkungen über den Versbau hervorgehen wird (siehe § 26), lässt sich der durch die Apokope gestörte Rhythmus in vielen Fällen durch Anfügung des schließenden *e* verbessern, aber in andern Fällen muss das vorhandene *e* zum gleichen Zwecke gestrichen werden, und es lassen auch die Reimbindungen keinen Zweifel, dass die Apokope zu den Merkmalen des Dichters gehört. Im Innern des Verses ist neben der Apokope auch die Synkope in ziemlich ausgedehntem Maße verwendet, besonders im part. prät. schwacher Verba: *verpflicht* 3, *geantwurt* 6, *getröst* 20, *bericht* 23 u. s. f., und in andern Fällen, wie: *mangem* 4. 19. 21, *regent* 21.

Dabei tritt auch Contraction der Consonanten ein, wie in *myn (mînen)* 3, *uwer* (gen. pl. d. pron. poss.) 3, *dúrst* 16 u. s. f. Häufig sind die Formen: *aim* 2, 6, *mim* 3. 5. 8, das Wort *sölih* erleidet dagegen nie Synkopierung. Für die ungemein starke Anwendung der Apokope mögen folgende Beispiele zeugen: *ze verston min send arbeit* 2, *stát fród on arbeit* 8, *sus hat din trogen min* 20. Unverständlich wird die Rede durch eine Apokope, wie: *daz dich Maria mit dem zart grúsz der irem kint wart* 16 (*= mit dem zarten gruoz grüeze).* Die gegentheilige Erscheinung, Anfügung von unechtem *e* tritt nur in einem Beispiel zutage: *dâr nâche* 16, 97. (Alem. Gramm. § 20.) Diese Behandlung tonloser Silben ohne Rücksicht auf grammatische Formen, und die so sehr überhandnehmende Verstümmelung der Wörter gibt dem Denkmal einen stark dialectischen Charakter und verweist es in die Zeit, in der ein solches gewaltsames Verunstalten der Sprache im Alem. allgemein zu bemerken ist, an das Ende des 13. oder noch eher in das 14. Jahrhundert. (Alem. Gramm. § 18, vgl. Kauffmann, § 118.)

§ 10.

Für den tonlosen Vocal in Nebensilben (mhd. tonloses *e*) wird in den Fällen, in denen er erhalten ist, theils *e*, theils (in 53 Fällen) *i* geschrieben. Die letztere Bezeichnung ist für alem. Denkmäler des 12—14. Jahrhunderts charakteristisch (Alem. Gramm. § 23), z. B. *werdi* 2, *wóllist* 7, *welli : gefálli* 10, *súfzig* 20, *welti* 23 u. s. f.

Mhd. *a* ist geschwächt zu *e* nur in *niemen* 8, dagegen öfter erhalten: *nieman : (kan)* 8, *nieman* 9. 12. 16, *ieman* 16. 23. Für tonloses *e* steht unecht *a* in *mangam* 19, *gesechandi* 10, *plumalin* 21. (Alem. Gramm. § 10.) Diese Bezeichnung entspricht ungefähr der im Oberal. herrschenden Aussprache des tonlosen Vocals wie *v* oder *ə* und ist in alem. Denkmälern häufig. Über das *e* in enklitischen Wörtern vgl. § 7. Gewöhnlich ist *e* in *ze, niendert.* In Substantiven auf *ede : erbermd, glüpt* ist *e* durchwegs synkopiert. Zusammenziehung nach Ausfall des Vocals findet statt in *ichz* 3, *wern (wer in)* 3.

o erscheint im part. prät. schwacher Verba, ein besonderes Kennzeichen des Alem., das den vollen Vocal mit großer Zähigkeit festhielt und in einigen Mundarten bis heute bewahrt hat. (Alem. Gramm. § 372.) Im Reime tritt es jedoch nicht auf, im

Versinnern in 2 Fällen: *gemachot* 3. 19 (hs.), *gelernot* 4. Zahlreiche Belege für diese Schreibung bietet das Urk.-Buch z. B. Nr. 1402 (Constanz) und Nr. 1554 (St. Gallen): *gesamnot;* Nr. 1551 (Lindau): *gevertgot.* Ganz gewöhnlich ist diese Schreibung bei Ordinalzahlen: *vierzigost* u. s. f. (Constanz Nr. 1358) und im Infinitiv: *rechnon* (St. Gallen) u. s. f. Zu bemerken wäre, dass in der Senkung das Wort: *och (ouch)* nur mit einer Ausnahme (16) stets in dieser verkürzten Form erscheint, während die zahlreichen Fälle der Schreibung *ouch* in der Hebung stehen. *o* erscheint im Präfix für mhd. *e* in *vorsnit* 17, 25. (Alem. Gramm. § 26.)

u ist auch im heutigen Alem. erhalten im Suffix: *nusse: vancknuss* 9.

ú steht in unbetonter Silbe für gewöhnliches *i* in *ainluff* 6, 13 (vgl. Cod. Sal. 328), was mit der unsicher werdenden Aussprache des *i* und *ú* im Alem. seit dem 13. Jahrhundert zusammenhängt. (Alem. Gramm. § 22, 32, Bohnenberger, § 36, 68.) In der Declination der Personennamen ist in einem Beispiele der volle Vocal der Endungssilbe erhalten: *Mariun* 17, 4 *(sun),* der Schreiber setzte dafür *en* ein; der Fall ist, wie aus dem Reime hervorgeht, der Sprache des Dichters zuzuweisen und deshalb auch § 4 unter *u* erwähnt worden, vgl. § 16.

Ausfall des Consonanten in unbetonter Silbe kommt vor in: *móchti* 12 *(móchț ich).* Die Verkürzung von Suffixen ist wirksam in: *miner (minnære* 5, 37*)*, *marterer* 8, 96, doch steht die letzte Silbe im Reime und scheint also die erhöhte Betonung bewahrt zu haben; ferner in Bildungen mit *—lich,* vgl. § 4. Über den Wandel unbetonter Vocale im Schwäbischen siehe Kauffmann, § 100 ff.

2. Consonanten.

a) Labialreihe.

§ 11.

p steht im Anlaute vereinzelt für mhd. *b* (Alem. Gramm. § 148, Kauffmann, § 145): *plick* 19, *porten (borten)* 21, *plumalin* 21. In Fremdwörtern ist es beibehalten: *pin* 6, 9, 16 (nur einmal: *byn* 2, 22), *puluer* 18. Mit Ausnahme dieser Fälle ist im Anlaute überall *b* geschrieben. Im Inlaute findet sich *p* nur vor *t*, auch da wechselnd mit *b* (siehe unter *b*), Alem. Gramm. § 149, 154: *gelúpti* 4, *gelopt* 4, *beropt* 20, *gelibt* 19, *glúbt* 23. Unecht tritt *p* an *m* vor flexivischem *t* (Alem. Gramm. § 149): *schirmpt* 7, *ge-*

blümpt 21, *nempt* 23. Bei Zusammensetzungen steht im Auslaute des ersten Theiles *p*: *dumphait* 10, *dieplich* 19, *lieplich* 15. 22. Die alem. Eigenthümlichkeit, dass vereinzelt *p* unverschoben bleibt = goth. sächs. *p*, zeigt sich in: *impter, impten (impfeten)* 16. 22. 27. Alem. Gramm. § 151. Die Gemination *pp* tritt ein im Fremdwort *schäppelin* 21, 14.

b = (anlautend und inlautend) mhd. *b*. (Kauffmann, § 144.) In *hân* und *gên* fällt es regelmäßig aus. (Alem. Gramm. § 154.) Allgemein alem. ist die Schreibung des *b* nach *m* (Alem. Gramm. § 155): *kumber, komber* 2. 3. 4. 5. 7 u. s. f.; *umb, darumb* 6. 7. 9. 12. 21; *stumben* 3; es fehlt nur in *komer* 5. Vor *t* steht es nur in 3 Fällen (gegen 9 Fälle von *p*): *unbetrúbt* 3, *glibt* 19, *glúbt* 23. Im Auslaute steht überwiegend (155mal) *b*, gegen nur 10 *p*, ohne Rücksicht auf den folgenden Anlaut. Dieses ungleiche Verhältnis wird allerdings hauptsächlich durch das überaus häufige, nur in dieser Schreibung erscheinende Wort *lieb* hervorgerufen, doch kennt der Schreiber das Gesetz überhaupt nicht, dass am Wortende vor Consonanten die Tenuis zu setzen sei (Alem. Gramm. § 150); er schreibt: *lob sol* 7, *lib durch* 8 u. s. w. Die Schreibung *lieb* ist in einem Falle auch in der Zusammensetzung stehen geblieben: *lieblich*, dagegen *lieplich* 15. 22. Auslautendes *b* fällt aus in *tum* 19. Die Orthographie des Schreibers ist demnach auf eine ziemlich niedere Stufe und in eine Zeit zu setzen, in der die früheren genauen Gesetze der Schreibung und das Gefühl für den phonetischen Wert der Laute abhanden gekommen waren, was sich besonders seit dem 14. Jahrhundert offenbart. (Whd. Mhd. Gramm. § 160.)

w = mhd. *w*. In der Apokope fällt es gewöhnlich aus: *trú, mú* u. s. f.; nur einmal bleibt es stehen: *farw* 16 (Alem. Gramm. § 155. 165); diese Schreibung von auslautendem *w* begegnet erst seit dem 14. Jahrhundert. Entgegen der Neigung des Alem., *w* vor Bildungssilben zu *b* zu verhärten (Alem. Gramm. § 155, Kauffmann, § 144. 188), findet sich die Schreibung: *vervalwet* 23. Das Zeichen *w* für *w* findet sich in 9 Fällen. (Alem. Gramm. § 163.)

pf, ph = mhd. *pf*. (Kauffmann, § 148. 167 ff.) Die beiden Schreibungen bestehen nebeneinander und erscheinen auch in demselben Worte: *phlegen* 16, *pflegen* 22 u. s. w., und zwar jede in 12 Fällen. Der Umfang des *ph* wird dann allerdings verstärkt durch die stets eingetretene Schärfung von *f* nach *n*: *enphangen*,

enphinden u. s. w., die in 19 Beispielen immer durch diese Schreibung ausgedrückt ist. (Alem. Gramm. § 157.) Aus gewöhnlichem *p* verschoben ist *ph* in *tropheln (tropeln)* 23, 46 (Alem. Gramm. § 158), und erhalten im Gegensatz zum gem. Mhd. ist *ph* in *scharpfen* 11, 5. (Alem. Gramm. § 159.) Über den Reim *stapfen : gaffen* vgl. § 6, 5.

v, f = mhd. *v, f.* (Alem. Gramm. § 160, Whd. Mhd. Gramm. § 172, Kauffmann, § 147. 167 ff.) *f* steht vor *r, l, u, ú* regelmäßig, vor *a* wechselt es mit *v,* z. B. *frigem* 21, *erflament* 8, *fund* 20, *fügt* 19. *vancknuss* 5, *farw* 16, *vichtet* 16, *verkouft* 6 u. s. f. Im In- und Auslaut ist *f* stets verdoppelt (Alem. Gramm. § 161, 162): *uff* 12, *zwelffbott* 9, *gehelffen* 18 u. s. f. Dabei erscheint auch fremdes *v* als *ff: brieffelin* 22. *v* steht einigemale für *u,* oft in den gleichen Wörtern und hart neben diesem, wofür das Stück Nr. 1 schon mehrere Belege enthält.

b) Dentalreihe.

§ 12.

t = mhd. *t.* (Kauffmann, § 150. 160.) An Stelle von anlautendem mhd. *d* steht es in 14 Fällen und nur in Wörtern, die auch mit *d* anlautend vorkommen: *danck* 7. 20. 21, *tanck* 2. 4; *trang* 16, *dring* 22, *tenck* 5, *gedencket* 11. 20; *túrstet* 12, *dúrst* 16: *tunckt* 5. 20; *dunckt* 11. 12. In *túsch (diutsch)* findet sich nur *t* als Anlaut. Diese Ersetzung von mhd. *d* durch *t* ist alem. sehr häufig. (Alem. Gramm. § 169.) Eine seit dem 14. Jahrhundert auftretende Schreibung ist *th* für *t* (Alem. Gramm. § 170), das 3mal vorkommt: *thú* 3, *gethon* 4, *thu* 19. In- und auslautendes *t* ist nach langen und kurzen Vocalen in der überwiegenden Anzahl von Fällen verdoppelt. Über die Gemination nach *i* vgl. § 7. Nach *u* und *uo* findet sich die Verdoppelung nur 3mal: *gutten* 9. 15, *mutter* 12. Dagegen ist die Schreibung *státti, stetti (stæte)* die gewöhnliche. Im ganzen herrscht willkürlicher Wechsel, es reimen: *got : spot; spott : got* 4; *not : gebott (gebôt)* 3; *brattet : spattet* 3 u. s. w. Zugleich mit Synkopierung erscheint Gemination in: *bitt* (3. sg.) 2, *gebútt* 3. Einfaches *t* in synkopierter Form findet sich in *ret* 9, 23, *vorsnit* 17. Aus Assimilation geht *tt* hervor in *itt* (gew. *icht*) 3, 151, Alem. Gramm. § 172. Im Auslaute steht *t* neben *d* ebenso unregelmäßig, als *p* neben *b: laid doch, lait dich* 15, *kind wart* 16, *kint ab* 17 u. s. f. Die Orthographie

nimmt auf Auslautgesetze keine Rücksicht und ist als verwildert zu bezeichnen. In einigen Fällen tritt uneigentliches t am Schlusse an andere Consonanten an: an *r: niendert;* an *s: sust* 3. 5. 8. 9 u. s. f.; *dest wirst = deste wirs* 12, 60. (Alem. Gramm. § 178.) Ausfall von inlautendem *t* erscheint im Worte *tüsch* 3. 8. 9 *(tiutsch)*, dagegen ist *t* eingeschoben in der Zusammensetzung *ellenthaft* 8, 6. (Alem. Gramm. § 174, 175 d.)

d = mhd. *d* im Anlaute, sofern es nicht durch *t* ersetzt ist, und im Inlaute. (Vgl. Kauffmann, § 149. 162.) Mit *t* wechselt es im Auslaute (Alem. Gramm. § 183), was der Orthographie des 14—15. Jahrhunderts entspricht. In apokopierten Formen ist es stets erhalten: *gnad, send, hend, waid* u. s. w. Auch im Worte *tod, töden* ist die Media bewahrt: 1. 5. 20. (Alem. Gramm. § 180.) Das Wort *milti* 3. 7 u. ö. hat stets die Tenuis, während sonst das Alem. mehr der Media zuneigt.

z. Die Affricata wird anlautend durch *z*, in- und auslautend stets durch *tz* bezeichnet, sowohl nach Consonanten als nach Vocalen (Alem. Gramm. § 185): *hertz* 11, *smertz* 11, *kurtzer* 9, *witz* 9, *schützen* 7. An Stelle von gem. mhd. Spirans findet sich, der alem. Neigung *z* zu verhärten entsprechend (Alem. Gramm. § 185), *tz* in *bitz : (witz)* 9, 8, *schützen (schuz)* 7, 66. Eigenthümlich ist die Schreibung der Affricata in der Genetivendung: *swigentz* 4, 15, *trinkentz* 16, vgl. den Reim: *Kostentz : bestentz* bei Heinz. (Pfeiffers Ausgabe, S. 98, Anm.) Alem. Gramm. § 189, Kauffmann, § 161.

s. Die zahlreichen Reimbindungen zwischen *z* und *s* (sieh § 27) und die regellos durcheinandergreifenden Schreibungen von *s* und *z* in denselben Wörtern beweisen, dass die beiden Spiranten nicht mehr unterschieden wurden (Alem. Gramm. § 188, Kauffmann, § 152), und nur eine nicht mehr verstandene Überlieferung den Schreiber zur Anwendung verschiedener Zeichen veranlasste. (Es stehen z. B. im Stücke 13 in 30 Versen 3mal *daz* und 3mal *das*). Als Schriftzeichen sind verwendet: *s, ss, sz, z* (Alem. Gramm. § 186—189, 191): *haiset (heizet)* 13, *grossen* 3, *haisz* 13 u. s. f. Erweichung der mhd. Affricata findet statt in *saste* 16, 28, vgl. § 6, 4. Weiche Aussprache hat auch: *lisz (antlitze) : (wisz,* candidus) 7, 78. Synkope und Contraction findet statt in: *gehiest (gehiezest)* 5, 6, vgl. Alem. Gramm. § 345. Eine übermäßige Consonantenhäufung, der Neigung der Schreiber des 14. Jahrhunderts gemäß, ergibt sich durch Anfügung von *z*

an *sch* in *tuschz (tiutsche)* 9. Alem. Gramm. § 192. Die Mouillierung der *s*-Verbindungen ist, außer bei *sc*, nicht ausgedrückt. In *soln* ist die Vereinfachung von *sc* durchgeführt. (Alem. Gramm. § 190.) Über einen Fall von *sch* für *mhd. st* vgl. § 6, 3. Einen grob dialectischen Laut gibt die Schreibung: *entschwischen* 12, 35 wieder; Kauffmann, S. 195, zählt einige ähnliche Beispiele von Mouillierung auf; der Fall hat aber auch mit dem Alem. Gramm. § 192 behandelten Eintritt von *tsch* für *sch* in den Schweizer Mundarten Beziehung und entspricht einer im heutigen Dialecte der N.-O.-Schweiz und Vorarlbergs vorhandenen Neigung, *zw* in Wörtern wie: *zwischen, Zwetschke* wie *tschw* zu sprechen.

c) Gutturalreihe.

§ 13.

Diese Consonantengruppe weist die wenigsten Besonderheiten auf und zeigt auch eine gewisse Regelmäßigkeit in der Schreibung.

k (anlautend) = mhd. *k*. (Kauffmann, § 155. 173.) Die Schreibung mit *c* findet sich 3mal vor *l* (Alem. Gramm. § 205 a): *cleben* 5, *clag* 16, *cle* 21 und in dem mit *Ch* anlautenden Worte: *crist* 12. Die Tenuis ist ausnahmslos (statt der Aspirata) herrschend, was eine für das 13—14. Jahrhundert noch seltene Erscheinung ist. (Alem. Gramm. § 219.) Im In- und Auslaute tritt stets die Doppelung ein (Alem. Gramm. § 209), die durch *ck* ausgedrückt ist: *tenck* 5, *getrencket* 16 u. s. w.

g im An- und Inlaut = mhd. *g*. (Kauffmann, § 154, 174.) In einem Falle steht *g* für *ch* : *raiget (reichet)* 16, 70, Alem. Gramm. § 214. Regelmäßig tritt *g* in der Flexion an Stelle von *j* ein (Alem. Gramm. § 215): *saiget* : *maiget* 23, 16 (vgl. § 4), *ze maigen* 7, 72, *frigem* 21, 21, *sigest (siest)* 19 (dagegen: *siest* 12, zweimal fehlt auch *g* in *frier* 14) u. s. w. Diese Schreibung ist in den alem. Denkmälern und Urkunden durchaus gebräuchlich (auch bei Heinz.). In den mit *i* lautenden Formen des Verbums *jëhen* ist *j* stets durch *g* ersetzt, während *i* vor *ë* steht: *gicht, vergiche, iehen, veriehen*. (Kauffmann, § 182.) Im Auslaute ist *g* ohne Rücksicht auf den folgenden Anlaut herrschend geworden und an Stelle der mhd. Schreibung *k* gesetzt; jedoch erscheinen einige Reimbindungen, die stimmlose Lautung voraussetzen: *verbarck* : *(arck)* 12, *(tranck)* : *lanck* 12, *(umbevanck* : *zwang* 13, *umbevang* :

trang 16), *(danck) : lang* 19, *(trunck) : jung* 20, *sanck* : (Sang) : *(danck)* 20.

Der Halbvocal *j*, der in enger Beziehung zu *g* steht, möge hier erwähnt werden, er wechselt in der Schreibung mit *i*; 17mal ist *j* für *i* geschrieben *(jm, jmmen, jmpter* u. s. f.); unregelmäßig ist *i* für *j* gesetzt: *iüngst* 5, *jungern* 9 u. s. w. (Kauffmann, § 180.)

ch erscheint im Anlaut nicht; inlautend ist es sehr häufig Schreibung für mhd. *h* (Alem. Gramm. § 222): *vachen* 3, *icht* 8, *sechi* 23 u. s. f.; es reimt: *nicht : gesicht*, während im Innern des Verses nur *nit* steht (Alem. Gramm. § 234, vgl. § 66) und *gicht : zuversicht*, was jedenfalls auf wirklicher Aussprache beruht, da in der heutigen Mundart die harte Spirans durchaus vorherrscht. Im Auslaute entspricht die Schreibung dem Mhd.; die Neigung des Dialectes zur Aspirierung kommt nicht zum Ausdrucke, nur in einem Falle ist durch Schreibung und Reimbindung die Aspiration von auslautendem *c* erwiesen: *(ach) : erlach* 20, 30. Alem. Gramm. § 224, Kauffmann, § 178.

h tritt in folgenden 7 Fällen vor vocalischen Anlaut, eine im Alem. sehr ausgedehnte Erscheinung (Alem. Gramm. § 230): *hergieb* 7. 8, *herkorn* 8, *hollent (ellend?)* 9, *herbermd* 20, *herkület* 21, *herlöst* 21. Über den Ausfall und die Verschärfung von inlautendem *h* siehe § 6, 6. Auslautendes *h* ist abgefallen in *ho : (fro)* 11, 26, *fle : (erge)* 23, 70, dagegen ist es in der Apokope (?) *weh* 12, 20 und in Wörtern wie *enphilh* 18, 75, 78 stehen geblieben (ausgefallen in: *enphil* 17, 77). Vereinzelt tritt *h* als Dehnungszeichen auf: *ihr* 3, 96. (Alem. Gramm. § 237.)

d) Nasale und Liquidae.

§ 14.

m = mhd. *m*. Verdoppelung erscheint in: *nemm* (conj.) 7. 8, Alem. Gramm. § 167. Über *mn* = *mm* oder *nn* vgl. § 6, 1. Das Suffix-*m* hat sich nur erhalten in: *bodem se* 19 (Alem. Gramm. § 167. 203), sonst unterliegt auslautendes *m* überhaupt dem Wandel in *n*. (Vgl. § 6, 1, 2.) In der Pronominalflexion assimiliert sich die Endung —*me* des Dativs dem Stamme: *sim* 2. 18, *aim* 2. 6, *mim* 3. 5. (Alem. Gramm. § 168, Whd. Mhd. Gramm. § 182.) Daneben findet sich auch: *sinem* 18, 78 (als zweisilbiger Auftakt, weshalb *sim* zu schreiben ist), vgl. Kauffmann, § 189.

n = mhd. *n* (Kauffmann, § 190). In der Verbalflexion findet

meist Einschiebung von *n* in die 2. pers. pl. statt. (Siehe § 17 ff.) *n* ist angefügt in *nun* 18, 61, und eingeschoben in *sunst* 9, 90, während im Reime nur *nu* und *sus* erscheinen. (Alem. Gramm. § 201, 202.) Über das Verhältnis von *m* zu *n* vgl. § 6, 1, 2. Ein Beispiel für die alem. sehr beliebte Einschiebung von unechtem *n* (im Urk.-Buch Nr. 1421: *geschenhen,* aus Constanz, zahlreiche Belege Alem. Gramm. § 201) scheint vorzuliegen im Worte *wernde* 16, 138. 18, 26. 19, 1. 22, 24, wo die Deutung der Form als part. von *wërn* zwar guten Sinn gibt, aber die Auffassung, dass *wernde* für *werde* stehe, dadurch nahegelegt wird, dass dieses Attribut sonst in zahlreichen Beispielen in der gleichen Verbindung vorkommt. Die gegentheilige Ausstoßung von *n* (Alem. Gramm. § 200) tritt ein in: *spilden (spilnden)* 22, 6. Verdoppelung findet sich nur orthographisch in: *sinne (sine)* 15, 25, *wonnet* 22, 6; durch Assimilation (Alem. Gramm. § 204) in *swannet (swendet)* 2, 22.

r = mhd. *r*. Unechte Verdoppelung findet statt in *lerrer* 9, 12. (Alem. Gramm. § 198, Kauffmann, § 186.)

l = mhd. *l*. Im Worte *sêle* tritt gewöhnlich Gemination ein. (Alem. Gramm. § 195, Kauffmann, § 184.)

§ 15.

Für den grammatischen Wechsel bieten sich wenige Belege, die alle dem Mhd. entsprechen. (Paul, § 78—82.) Für *h—g: (geswigen) : verzigen* 3; part. prät. *verzigen* 16, vom Verbum *verzîhen*. Für *s—r* die prät. Formen von *wesen* (siehe § 21); part. prät. *gekorn* 19 von *kiesen; meist* 7, 99 u. ö. neben *mêr* (nur 6, 17, sonst stets *mê*).

C. Eigenheiten der Flexion.

1. Nominale Flexion.

§ 16.

Die ungemeine Ausdehnung der Apokope, die schon unter § 9 berührt wurde, lässt die Sprache, die sonst in der Flexion der Nomina wenig Auffallendes zeigt, verstümmelt und verwüstet erscheinen. Auch die Synkope verwischt öfter den Flexionscharakter, z. B. *uwer gab* gen. sing. 2, *uwer huld* dat. sing. 3, *dins antlitz* 11, *des grusz* 14. Bei den acc. *minen* und *dinen* tritt die Contraction stets ein: *min senden klag* 16. 17 u. s. w.

In der Flexion der Substantiva zeigt sich als charakteristisch

alem. nur die Endung —*un* im Dat. des Personennamens: *Mariun* 17, 4 (Alem. Gramm. § 411, S. 450, § 402), wo der Schreiber das gewöhnliche *en* einsetzte.

Vollständige Verwirrung herrscht in der Schreibung des Fem. nom. sing. und des Neutr. nom. und acc. pl. der Pronominalflexion und auch in der Flexion des starken Adjectivs, wo es nicht apokopiert wurde. Die Bezeichnungen *ie, ü, i, y* dürfen alle als Schreibungen desselben Lautes aufgefasst werden (*ie* im Artikel, *e* im Adjectiv), da sich die Endung schon im 13—14. Jahrhundert vollständig abgeschwächt hatte. Auch in den acc. fem. des starken Adjectivs ist die Schreibung *ú* eingedrungen, was darauf hindeutet, dass der Schreiber ohne Verständnis an der überlieferten Orthographie festhielt. (Alem. Gramm. § 418. 423.)

Die schwache Form des attributiven Adjectivs steht auch ohne den Artikel: *mir senden kneht* 5. 20.

Für mhd. *niwiht* steht *niht,* im Versinnern stets *nit* geschrieben; die Bedeutung ist: *nicht* und *nichts.* In negativer Bedeutung erscheint *itt* 3, *iht* 10 (vgl. Alem. Gramm. § 320, S. 299). Die Verdumpfung *nüt* 7, 23 kommt auch bei Heinz. 201. 234 u. ö. vor, ferner in Urkunden, z. B. Urk.-Buch Nr. 1388 (Wyl), Nr. 1553 (Lichtensteig) u. ö., Weisth. V. 243 (Eschenz), I. 238 (Ermatingen).

Auffallend ist der Wechsel oder der abnorme Gebrauch im Geschlechte der Substantiva: *der jamer* 1. 2. 3. 11, *daz jamer* 18. *list* = masc. 9. 11. 20, = fem. 10. *sunne* = masc. 7, 50, = fem. 7, 64. *liep* erscheint als masc. 15, *klag* = masc. 16. 17. *fle* = neutr. 23, 70. *wunt* = masc. 18, 66; das Wort *gart* (hortus) erscheint nur hier in dieser Form. (Lexer, I. 740.) Die beiden Wörter: *bine* 11 und *imme* 18 gebraucht der Dichter nicht als Synonyma, sondern in verschiedener Bedeutung: *imme* = Bienenschwarm. (Lexer, I. 278. 1421.) Ohne Unterschied des Geschlechtes steht der Genetiv von *selb : din selbes hand* 19 = masc., *din selbes munt* = fem. 10, 24.

2. Flexion des Verbums.

§ 17.

Die Flexion des starken Verbums zeigt wenige Abweichungen vom gem. Mhd. In der 1. sing. ind. präs. der IV. Ablautsreihe erscheint einmal *e* für *i: ich sprech* 5, 76, was mit der im Alem. über den mhd. Gebrauch ausgedehnten Brechung

zusammenhängt. (Alem. Gramm. § 14.) Die gewöhnliche Form ist jedoch *sprich* 5, 25 u. ö. Die 3. sing. ind. präs. hat gewöhnlich bei Stammauslaut auf *d, t* Synkope und Contraction: *bütt, gebütt* 2. 3. 8. 17, *snit* 17; doch steht auch die volle Form *bittet* 13, *vichtet : (verphlichtet)* 16, *schiltet* 23. (Whd. Mhd. Gramm. § 368, Alem. Gramm. § 341, Kauffmann, § 118 ff.) Der Plural hat durchwegs die Endung *-ent*. (Alem. Gramm. § 342.) Die 1. und 3. sing. conj. präs. haben, wenn nicht der Endvocal apokopiert ist *i* in der Endung: *gefälli* 10, *sechi* 23. (Alem. Gramm. § 343. *e* steht in *lásse* 8, 111; die redupl. Verba können wegen ihrer geringen Eigenthümlichkeiten mit den starken V. besprochen werden.) Die Pluralformen des conj. endigen auf *-ent* (Alem. Gramm. § 344) mit den Ausnahmen: *enbutten* 2, 40, 2. pl.; *genemen* 12, 43, 3. pl. Das partic. hat die Endung *ent(e): sprechent* u. s. w.; als mundartliche Form findet sich nur: *gesechandi* 10, 14. Im imper. und infin. zeigen sich keine Besonderheiten; das gerundium schiebt *d* ein, nach welchem Synkope eintritt: *swigentz* 4, *trinkentz* 16. (Alem. Gramm. § 351.) Im ind. prät. erscheint von *schrien* die Form *schree* im Reime auf *meae* und demnach wohl zweisilbig aufzufassen, was nur eine Willkür des Dichters sein kann. (Alem. Gramm. § 333.) Bei den Verben der 3. Ablautreihe macht sich das Bestreben geltend, unter Vermeidung des Umlautes den Vocal des ind. sing., ind. plur. und conj. auszugleichen. (Alem. Gramm. § 333, S. 322): *du drung* 8, 31, *fund* 1. sing. conj. 8, 50. 20, 57, *wurd* 1. 3. sing. conj. 16, 35. 20, 74. Die redupl. Verba: *enphân* und *gân* haben: *enphie : gie* 11, 54 *(hie)* 13, 15. 17, 5. Nur einmal erscheint *gieng : enphieng* 8, 53. Die 2. sing. ind. zeigt bereits das *est*, das sich als Endung seit dem 14. Jahrhundert bemerkbar zu machen beginnt und erst im 15. Jahrhundert zur Geltung kommt (Alem. Gramm. § 345); das einzige Beispiel ist: *gehiest (gehiezest)* 5, 6.

§ 18.

Beim schwachen Verbum ist die Endung *-en* in der 1. sing. ind. präs. mehrfach belegt: *ich machen* 5, 71, *ich wünschen* 9, 71, *ich leben* 3, 153. 21, 47, *ich warten* 16, 45, *ich achten* 17, 66, *ich tancken* 22, 9. (Alem. Gramm. § 361.) Die 1. und 3. sing. conj. präs. haben die Endung *-i*, außer *geruche* 8, 20. (Alem. Gramm. § 364.) Die Pluralformen enden alle auf *-ent* (ausgenommen: *wërt* 4, 37, 2. pl. conj. präs., Alem. Gramm. § 363, 365). Flexion

des infin., die noch im 14—15. Jahrhundert häufig war, zeigt sich nur in einem Falle: *ze tailent* 5, 6, wobei die sonst erscheinende Endung *-ende* apokopiert und im Auslaut verhärtet ist. (Alem. Gramm. § 371, vgl. Urk.-Buch Nr. 1421 aus Constanz: *ze essend oder ze trinkend.)* In dem Worte *beheften* ist das *a* des prät. *behaft* in das präs. eingedrungen *(behaft* 6, 18 3. sg. conj. präs., vgl. Lexer). Pluralformen des prät. erscheinen nicht. Das part. prät. weist neben gewöhnlichem *-et* dreimal die alte Endung *-ot* auf: *gemachot* 3 (hs. 19), *gelernot* 4. Wahrscheinlich nur Schreibfehler ist das *n* in den Formen: *gelaistent* 4, 33, *erflament* 8, 62. Der Vocal ist bei Stammauslaut auf Dentalis stets synkopiert: *bericht* 23, *entzunt* 3, *geantwurt* 6 u. s. w. Alem. Gramm. § 372. Eine eigenthümliche Auflösung liegt 23, 60 vor: *beschertet* (part. von *beschern) : volhertet.* Der Dichter schrieb vielleicht mit Synkope: *volhertt,* was der Schreiber auflöste, worauf er auch an das andere Wort die unechte Bildungssilbe anfügen musste.

§ 19.

Verba präteritopräsentia. (Paul, § 171.) Es erscheinen folgende Formen:

1. *wizzen:* ind. präs. 1. 3 sg., *waisz* 4. 8. 9. 10. 12. 15. 17; fehlerhafte Schreibung ist *waz* 18, 18. 2. sing. *waist* 10. 16. Die 2. sing. conj. steht in eigenartiger Verwendung als imper., in den Schreibungen: *wissest* und *wisest,* z. B.: *so wissest daz min séndiu gir* 9, 47, ferner 13, 23. 16, 83. 16, 140. 18, 56. (Alem. Gramm. bringt dafür keine Belege, die Form erscheint jedoch auch bei Heinz. 562. 980 in dieser Bedeutung.) Infin. *wissen* 16 u. ö. Prät. ind. 1. sing. *wist* 15, conj. 1. sing. *wist* 3, 2. pl. *wistent* 1. Jedesfalls auf fehlerhafter Schreibung beruht die Form: *waist* 23, 14, für präs. *waisz* oder prät. *wist.* (Alem. Gramm. § 385.)

2. *g(e)unnen.* Präs. ind. 1. sg. *gan* 6, 12 (im Reime auf *kan*) 15. 3. sg. *erban* 2, 7, conj. 3. sg. *gunn* 20. Prät. conj. umgelautet: 3. sg. *günde : (sünde)* 4, ohne Umlaut: *gund : (kund)* 13. Dem Dialecte des Dichters entsprach dem ersten Reime zufolge der Umlaut. Infin. präs. *gunnen* 12. (Alem. Gramm. § 380.)

3. *kunnen.* Präs. ind. 1., 3. sing. *kan* 6. 8. 13. 15. 16 u. ö. 2. sg. *kanst* 11. Prät. conj. 1. sg. *kund* 13. 14, *kúnd* 7, *kónd* 13, 21. Da *kund* im Reime auf *gund* steht, welches wieder mit *sünde* reimt, so ist die Lautung *künde* für den Dichter anzunehmen;

könd steht nur im Innern des Verses. (*künd* in Urk. Nr. 1534 aus Constanz, Reim *künde : günde* bei Heinz. 15. Alem. Gramm. § 381.)

4. *turren.* Präs. ind. 1. sg. *entar* 3. (Alem. Gramm. § 382.)

5. *soln.* Präs. ind. 1. 3. sg. *sol(l)* 3. 4. 5. 7. 8. 11 u. ö. 2. sg. *solt* 11, 18. 2. pl. *sund* 7, 6. (Zu dieser Form vgl. die Schreibungen: *sont* aus St. Gallen, Urk.-Buch Nr. 1531, Wyl 1388, Constanz 1421, 1541, Rorschach 1468, Steinach, Weisth. V. 182, Ermatingen, Weisth. I. 238, Gottlieben, Weisth. V. 416; *son* aus Lindau 1432, Sernatingen, Weisth. V. 217, Eschenz, Weisth. IV. 423; die Schreibung mit *u* ist wegen der Stellung des Wortes im Versinnern nicht sicher; Heinz. hat *sun* 471, *sunt* 494.) Prät. conj. 1. 3. sg. *solt* 8, 13, 15, 16, *solti* 7, *sólt* 21, 3. pl. *sóltent* 3 (*sólt* aus Constanz, Urk.-Buch Nr. 1406). Alem. Gramm. § 379.

6. *mugen.* Präs. ind. 1. 3. sg. *mag* 5. 16. 17. 2. pl. *mugent* 2, conj. 3. sg. *mug* 3, *múg* 5, 13. Prät. conj. 1. 3. sg. *móht* 3. 7. 8. 12. 16. 17. 19, im Reime: *mácht* (*gedácht*) 23, 7. Als Belege können dienen: *möhtint* aus Lindau Urk.-Buch Nr. 1551, aus Bischofszell Nr. 1555; *möhten* aus Constanz Nr. 1390. Die Formen mit *o*, *ö* scheinen also in dieser Gegend herrschend gewesen zu sein; für die Formen mit *a*, *e*, (*ä*) führt jedoch Alem. Gramm. § 378, S. 393 auch aus dem ganzen alem. Gebiete Belege an. In der heutigen Mundart erscheint die Lautung des Conj. mit *e* mehr in der Gegend nördlich vom Bodensee, um Lindau und im Allgäu.

7. *müezen.* Präs. ind. 1. 3. sing. *musz* 3. 8. 10. 14 u. ö. Conj. 1. 3. sing. *músz* 8. 16. 17. 20, *müssi* 14. Prät. conj. 3. sg. *múst* 10. 16. 2. pl. *mústent* 1, 5, *müsten* 5. (Alem. Gramm. § 384.)

§ 20.

Das Verbum *wëllen.* Präs. ind. 1. 3. sing. *wil* 7. 8. 10. 12 u. ö. 2. sing. *wilt* 3. 10. 16. 2. pl. *wend* 4, *wönd* 3, 74 (hs.). conj. 1. sg. *ich wól* 3, 100. 20, 66 (beidemal in einem Zusammenhange gebraucht, der den conj. nicht gut erklärbar macht, so dass an eine falsche Schreibung des ind. zu denken ist). 2. sg. *wóllist* 7, 11. *wollest* 7. 8. 3. sg. *welli* : (*gefálli*) 10. 2. pl. *wellin* 2, *wóllent* 4, *wellent* 4, *wollent* 3. Prät. conj. 1. sg. *wólt* 3. 5. 14. 16. 19. *wólt* : (*solt*) 13. *wólti* 17. 2. sg. *weltest* 10. *wóltest* 20. 3. sg. *wólti* 10. Diese unter sich stark wechselnden Formen sind Alem. Gramm. § 387 aus dem ganzen alem. Gebiete belegt; der Vocal *o* tritt

im plur. erst seit Ende des 13. Jahrhunderts auf, so dass das Denkmal später anzusetzen ist. Die Formen im sg. conj. präs. mit *ó* beruhen auf dialectischer Schreibung von verdumpftem *ë*. (Bohnenberger, § 23.) Der plur. präs. *went* in einer Urkunde Constanz Urk.-Buch Nr. 1533, aus Sermatingen Weisth. V. 217, bei Heinz. 1011.

§ 21.

tuon, gân, stân, sîn.

1. ***tuon.*** Präs. ind. 1. sg. *tun* 7. 12. 3. sg. *tut* 5. 14. 15. 16. 3. pl. *tunt* 5, *tund* 10. conj. 2. sg. *túgest* 7. 3. sg. *thú* 3. 2. pl. *túgent* 4. Prät. ind. 1. 3. sg. *tátt* 9, *tet* 10, *getet* 9. conj. 1. sg. *tát* 7. 14. 21. 3. sg. *tátt* 6. *tátti* 18. 2. pl. *táttent* 6. Imper. sg. *tu* 10. 11. 16. pl. *tunt* 1. Part. prät. *gethon* 4. *getan* 19. In den Urkunden erscheint ein Infin. *tůn* aus Constanz (Urk.-Buch Nr. 1390. 1421. 1528), Bischofszell (1555), Thurthal (1502); die Form *tün* aus Tettnang (1529), Lindau (1439), Rheinegg (1412), St. Gallen (1554). Die nicht umgelautete Form gehört also mehr den untern Bodenseegegenden an. Der conj. präs. hat flexivisches *g* (vgl. § 13); es erscheinen die Formen: *túgint* (Constanz, Nr. 1533, Steinach, Weisth. V. 182), *túge* (Constanz, Nr. 1421). Im Prät. wechseln die Schreibungen: *táti* (Constanz Nr. 1421), *tet, tát* (Constanz Nr. 1341, 1406). (Alem. Gramm. § 354.)

2. ***gân.*** Präs. ind. 3. sg. *gat* 14. *engat* 5. *engaut* 7. 11 (vgl. *angat*, Constanz Nr. 1421. 1533, *gán* Lindau 1501, *gand, gon, gant* Überlingen, Weisth. V. 213; *gat, gond* Gottlieben, Weisth. IV. 416.) conj. 3. sg. *erge* 23. Prät. ind. 3. sg. *gie* 11. 17. *gieng* 8. (Alem. Gramm. § 336.) Die heutige Aussprache zeigt nördlich des Bodensees Neigung zur Diphthongierung, in der N.-O.-Schweiz zur Verdumpfung in *å*. Im Westalem. wiegen die Formen mit *é* vor. (Kauffmann, S. 277.)

3. ***stân.*** Präs. ind. 3. sing. *stat* 7. 8. 9. 10. 16. 18. infin. *stan* 3. *verstan* 2. 3. *bestan* 7. 18. *verston* 2. (Alem. Gramm. § 332.) Die Form *stan* in Urkunden aus Constanz Urk.-Buch Nr. 1435, 1421. Baden (Schweiz) Nr. 1519. (Über *gân, stân* siehe Kauffmann, § 61, Anm. 4 und S. 277. 282.) Die Verdumpfung des *á* zu *ó* und der Wandel zu *au* sind in zahlreichen Denkmälern des oberalem. Gebietes durch die Schreibungen *o, au, á* wiedergegeben, während gleichzeitig die einfache Bezeichnung *a* erscheint. Veränderte Lautung des *á* im 14—16. Jahrhundert darf nach den vielen Belegen als für den ganzen oberal. Dialect geltend angenommen werden; aus dem

Umstande, dass der Dichter wahrscheinlich *a*, der Schreiber in einigen Fällen *o* oder *au* schrieb, ist für ihre örtliche Zuweisung nichts zu erschließen, denn die Aussprache war wahrscheinlich dieselbe. (Alem. Gramm. § 44. 52. Bohnenberger, § 12.)

4. *sîn*. Präs. ind. 1. sg. *bin* 3. sg. *ist* pl. *sind, sint*. conj. 1. 3. sg. *sy* 3. 4. 5. 6. 12 u. ö. 2. sg. *siest* 12. *sigest* 19. 3. pl. *wesent* 23. Prät. ind. 1. 3. sg. *was* 4. 7. 16. conj. 1. 3. sg. *wár* 13. 14. 16. *wer* 3. 5. 6. 9. 2. sg. *werest* 9. 2. pl. *werent* 4. imper. *bisz* 18. 19. *wisz* 12. 16. infin. *sin* 3. 7. 8. 12. 13. 16. 17. 20. *wesen* 3. 5. 9. 10. 16. 17. 21. *gesin* 18. Partic. *gewesen* 3. *gesin* 12. 14. 18. Auffallend ist der gleichzeitige Gebrauch der Formen: *wesen, sîn, gewesen, gesîn* (z. B. 16, 114: *(gewesen) : wesen*, 16, 119: *sin : (fúrin)*. Dasselbe Schwanken des Gebrauches zeigt sich in Urkunden aus Constanz (Urk.-Buch Nr. 1421, 1533), wo *sin, gesin*, *wesen* abwechseln. Heinz. hat z. B. *wesen* 781, *gesin* (inf.) 819. Für die Einfügung des *g* im conj. präs. bieten Belege Urkunden aus Lindau (Nr. 1532), aus Constanz (Nr. 1421. 1533), Weisth. I. 238 (Ermatingen), IV. 416 (Gottlieben), V. 217 (Sernatingen). Diese Schreibung tritt erst seit dem 14. Jahrhundert auf. (Alem. Gramm. § 353.)

§ 22.

Contractionen.

1. Über *sagen, tragen* vgl. § 5. *geben* § 11. *ligen* hat im präs. ind. 3. sg. *lit* 5. 11. 12.

2. *lâzen*. Präs. ind. 1. sg. *lan* 16. 18. 2. sg. *enlast* 16. 3. sg. *lat* 8. 16. *zerlat* 17. conj. 2. sg. *lasest* 18. 19. 3. sg. *laz* 14. *lass* 11. *lâsse* 8. 10. Prät. conj. 3. sg. *liesz* 4. 7. 8. 2. pl. *liesent* 6. imper. *la* 12. *lant* 15. infin. *lassen* 10. 17. *lan* 3. 4. 16. 18. *lon* 4. (Alem. Gramm. § 336. b. 1.) Die Formen werden im Reime und im Versinnern verkürzt und unverkürzt nebeneinander verwendet, so dass eine Scheidung nicht möglich und schwankender Gebrauch bei Dichter und Schreiber anzunehmen ist. (Bei Heinz. erscheint gewöhnlich *lân*, jedoch auch *lassen* 1274; *lon* neben *lassen* in Weisth. I. 238 [Ermatingen].)

3. *haben*. Präs. ind. 1. sg. *han* 1. 2. 3. 4. 7 u. ö. (10mal im Reime, 7mal im Versinnern), *hab* 1. 11. 12 u. ö. (17mal, nur im Versinnern). 2. sg. *hast* 16 *(: enlast)* 19; *hest* 3. 5. 7. 16. 19. 21. 22 (stets im Versinnern). 3. sg. gewöhnlich *hat*, 2mal *het : (get)* 9. 11. 2. pl. *hant, hand* 1. 3. 4. 5. 6 u. ö. 3. pl. *habent* 5. *hant, hand* 5. 8. 9. 10. 19. *hent : (abent)* 5, 51. conj. 1. 3. sg. *hab* 7. 8.

9. 16. 17. 18. 19. 2. sg. *habest* 15. 17. 2. pl. *habent* 3. 7. Prät. ind. 1. sg. *het(t)* 1. 13. conj. 1. sg. *hett* 3. 19. 2. pl. *hettent* 4. Imper. *hab* 13. *hand* 1. Infin. *han* 1. 2. 3. 5. 15 (meist im Reime), *haben* 3, 7 *(:buchstaben)*, 11. (Alem. Gramm. § 373.) Sowohl im Reime als im Innern der Verse werden gleichzeitig volle und contrahierte, sowie Formen mit *a* und *e* verwendet. Dasselbe Schwanken des Gebrauches macht sich in Urkunden aus der Bodenseegegend geltend, z. B. erscheinen unter 16 Infinitivformen 9mal *haben, habin*, 7mal *han;* die Formen mit *ê* fallen mehr der Schweiz zu, auch im heutigen Dialecte; dort erscheint auch: *het, gehept* aus Lindau (Urk.-Buch Nr. 1368. 1431, 1551) neben: *hat, hant* (1432. 1461. 1501), und aus Constanz *(het,* Nr. 1430. 1406; *hant* 1534 u. ö.). Bei Heinz. stehen: er *het* 356. 518, *du hast* 415, *ich habe (:abe)* 1390, *hant* 1726, *haben* 782, *han* 740. Die Form *het* aus Überlingen, Weisth. V. 213; aus Zürich, Winterthur, Thurthal sind mehr *a*-Formen belegt (Urk.-Buch Nr. 1361. 1502. 1415. 1525. 1470), aus der N.-O.-Schweiz fast ausnahmslos *e*-Formen. Der im Reime, wie im Versinnern gleichmäßig schwankende Gebrauch weist sowohl den Dichter als den Schreiber in die Constanzer Gegend.

§ 23.

Für den Wechsel starker mit schwachen Verbalformen wäre das part. *geworchen* im Lassbergischen Texte 8, 74 der einzige Beleg. (Alem. Gramm. § 376. 1. a.) Die Lesung der hs. ist jedoch: *geworffen*.

D. Syntaktische Besonderheiten.

§ 24.

Der allgemeine Eindruck, den die 23 Stücke hervorrufen, lässt in Bezug auf Sprache und Stil keine günstige Beurtheilung des Dichters zu. Der Schwung der Gedanken steht mit der Unbeholfenheit der Darstellung oft in allzu auffallendem Gegensatze und der Inhalt wird durch die Mängel der Form verkümmert und zur banalen Phrase. Einige Absonderlichkeiten der Construction und einige an späterer Stelle zu erwähnende triviale Ausdrücke und Wendungen sind wohl die maßgebendsten Gründe, die diesen subjectiven Gesammteindruck bedingen.

Auffallende Sätze sind: *sicht uz ougen, der ist uz mut = wer uz der siht der ougen ist* 12. *das dich Maria mit dem zart grüsz*

der irem kint wart = *mit dem zarten grusz grüeze* 16. *an mir ellende ein* 8, 67. Verbale Constructionen: *einer bet der úch min herze gert* 4, *daz úch nit mer gesellesehaft weder ich ald kainer behaft* 6. *daz grússen nit verbarck Johannes die reinen wip* 12. *der tut dich vergessen min* 12. *tu schin diner gnaden sálden schrin* 10. (9. *den vor Paulus tet schin.)* Einfacher Infin. ohne *ze* steht: *sust wont (wânt) ich milti funden han* 3. *ich swer din gebot laisten iemer mer* 21. Ungewöhnlich ist der transitive Gebrauch von *brësten: den brist ich uf* 23; von *verzagen: mich hat verzegt.* In dem Satze: *ab dem ein ieder miner mácht brechen was im best gedácht* scheint eine Verwirrung der Verben *denken* und *dunken* eingetreten zu sein.

Unverständlich sind die Verse: *mit dem wil ich hollent (ellend?) sin* 9, 21; *daz ich werd dins trostes gennas (daz ich dins trosts genes? genôz?)* 7, 93; *doch touc (trag?) erbermd wider mich* 2079 (*wider* ist sonst stets mit dem Dativ gebraucht); *der iesus muter an iren trang (an in?)* 16, 14; *als got, do er sin eigen sun mit der magt marien* 17, 4; *ich scheid aber etenuer so* 18, 38; ferner 3, 33. 4, 21—22. 5, 109. 7, 17. 7, 113—114. 10, 65. 10, 77. 16, 109. 20, 40—41. 23, 32. Unklar und unbeholfen sind die Verse: 7, 78. 7, 25—26. 18, 17—19. 20, 24—30. 23, 14. Als bloße Füllverse, die der Dichter nur des Reimes halber einschob, sind aufzufassen: 2, 18. 3, 14. 3, 58. 3, 135. 5, 26. 11, 9. 12, 8. 13, 12. 16, 85. 17, 64. 17, 71. 19, 38. 20, 54. 23, 29. 23, 32. 23, 42.

Die Construction wechselt: *e r ret mit dir in kurtzer stunt und daz m i c h tróst din zarter munt* 9. *daz i c h din vil sender knecht m i c h f r ó w e t was dir lieb wár* 14. *mich dúrst und sich vor mir den se* 16. *daz ich es klag und mir ist leit* 23. 18, 60 bricht Gedanke und Construction ab und läuft 18, 66 weiter, ähnlich 13, 22.

§ 25.

Aus der vollkommenen Übereinstimmung aller lautlichen Erscheinungen in den 23 Stücken lässt sich mit Sicherheit auf die Einheitlichkeit ihres Ursprungs schließen und es können im folgenden die einzelnen Untersuchungen des Versbaues, des Reimes u. s. w. diese Thatsache zur Voraussetzung nehmen. Das Denkmal ist, besonders nach den Ergebnissen der §§ 5, 6, 8 und 10 rein alemannischen Ursprungs und zwar in der Constanzer Gegend zu localisieren, einzelne Erscheinungen (§ 5, 6) verweisen es auf das nördliche Bodenseeufer in die Nähe der genannten

Stadt. Die Aufzeichnung geschah durch einen mittelmäßigen Schreiber, der den Text eigentlich nicht verunstaltete, aber durch seinen Dialect doch ziemlich merkbar beeinflussen ließ (§ 5, 6); wie der Dichter ist auch er alemannischen Ursprungs und seinem Dialecte nach ebenfalls der Constanzer Gegend, jedoch eher der schweizerischen Nachbarschaft zuzuweisen. Die Mundart des Dichters ist in den Reimen nicht von ausgedehntem Einfluss gewesen, da er diesen besondere Sorgfalt widmete, jedoch zeigen einzelne Bindungen stark dialectische Eigenheiten (§ 6). Im Innern der Verse hat er die Apokope in der weitgehendsten Art verwendet und viele Unregelmäßigkeiten der Schreibung sind darauf zurückzuführen, dass der Schreiber die willkürlichen Verkürzungen des Dichters nicht mehr verstand (vgl. § 26). Die fehlerhaften Constructionen und die unbeholfenen Ausdrücke fallen auf die Rechnung des Dichters, dem also keine große Sprachgewandtheit zuzusprechen ist, die unverständlichen Sätze dürften durch den Schreiber aus richtigen verdorben worden sein; durch die Schreibung einiger lateinischer Citate lässt der letztere vermuthen, dass er nicht Latein verstand (17, 17. 8, 7). Einzelne dialectische Eigenthümlichkeiten des Lautstandes und der Formen im Innern der Verse sind zwischen Dichter und Schreiber zu vertheilen, die Sprache des ersteren hat oft grob mundartliche Färbung und der Schreiber veränderte viele Formen, jedoch unregelmäßig, nach seiner Sprechweise. Einige Fälle der Diphthongierung von *î* und *ou* (§ 8) beweisen, dass die Schreibung theilweise durch die Orthographie bayerischer Schulen beeinflusst ist. Das Werk ist, wie besonders aus den §§ 11, 12, 13 und 17 hervorgeht, im 14. Jahrhundert entstanden; manche Anzeichen sprechen dafür, dass es um die Mitte dieses Jahrhunderts anzusetzen sei, da lautliche und orthographische Erscheinungen, die sich erst in diesem Jahrhundert bemerkbar zu machen beginnen, bereits stark in dem Denkmal hervortreten.

Versbau.

§ 26.

Von den 1708 Versen des Denkmals sind 24 lateinische und 9 lückenhafte deutsche (2, 35 – 36. 3, 20. 3, 23—27. 3, 31) nicht zu berücksichtigen, so dass als Grundlage einer Beurtheilung der

Verstechnik des Dichters 1675 Verse übrig bleiben. Im allgemeinen ist das Schema des vierhebigen Verses mit Reimpaaren und regelmäßiger Folge von Hebung und Senkung festgehalten.

Es erscheinen 1344 vierhebige Verse mit einsilbig-stumpfem Schlusse, z. B.:

daz túont mir liébiu frowe kúnt 1, 1
frow ouch bítt mîn sender múot 3, 127;

111 vierhebige Verse mit zweisilbig-stumpfem Schlusse, z. B.:

frow sît dáz nit íst beschéhen 2, 41,
sît mír ist trôst von iuch verzígen 3, 132;

168 dreihebige Verse mit klingendem Schlusse, z. B.:

wie sólt ich leít erwénden 3, 32,
sóltent ír mich lœsen 3, 147;

also zusammen 1623 Verse, die dem classischen Schema der Anzahl der Hebungen nach entsprechen.

Unregelmäßig gebaut sind 52 Verse, darunter 35 dreihebige mit einsilbig-stumpfem Schlusse, z. B.:

únz an iúch aleín 1, 16,
von dîner mínne stríc 1, 32;

2 dreihebige mit zweisilbig-stumpfem Schlusse:

daz ích ûf gnâd ergében (ûf genâd?) 1, 5,
mit kránkem lîp gesígen 6, 15;

10 vierhebige mit klingendem Schlusse (in den Stücken 2. 3. 5. 6. 7. 8. 16), z. B.:

ob ích nit trôstes é erwérbe 3, 124,
und füége mín, daz sí erkénne 5, 15,
ir spréchent iú sî mísselúngen 6, 15;

3 mehrhebige:

nû sprich ich daz wol (ûf mînen eit), sicherlîch 5, 25,
hiemit enphilh ich dich dem (werden) kint 17, 77,
dâ vón waz iéman drán gebrósten íst 23, 29,

(durch Ausschaltung der eingeklammerten Stellen kann ein vierhebiger Vers hergestellt werden).

Unsicher ist die Betonung der Verse:

im der si gît
und der sich ouch wert (?) 17, 26—27.

Von den 1675 Versen sind also 1623 = 96% regelmäßig gebaut. In 18 Fällen sind Verse von ungleicher Hebungszahl durch den Reim verbunden, z. B.:

von dîner mínne stríc
frœd vón dem süezen bínen bíc 11, 32
mit kránkem lîp gesigen,
daz würd ich wærlich únverzígen 16, 104.

Einen wesentlichen Einfluss auf die Feststellung dieser Zahlen hat die ungemeine Ausdehnung der Apokope im Reime und im Versinnern. In 162 Fällen ist bei beiden Reimwörtern das schließende *-e* weggefallen, während es sehr oft ohne besondern Grund stehen blieb, z. B. kommt der Reim *frœd : tœd* 1, 17 vor, neben *frœde : tœde* 6, 113. — Das *-e* könnte also wieder angefügt werden, wodurch sich die Zahl der klingenden und zweisilbig-stumpfen Reime vermehrte. In 116 Fällen jedoch ist ein apokopiertes Wort mit einem ohne Apokope stumpf schließenden gebunden, so dass dieser Sprachgebrauch des Dichters erwiesen ist und auch für die apokopierten Reimpaare angenommen werden kann, wenigstens dort, wo die Aufzeichnung selbst ihn zum Ausdrucke bringt. (Dabei sind Fälle, in denen auch im Mhd. das schwache *-e* ausfällt, Paul, Mhd. Gramm. § 60. 120, nicht berücksichtigt.) Mit deutlicher Willkür oder Ungenauigkeit hat der Schreiber im Innern der Verse an einzelne Worte das schließende *-e* angefügt und andere apokopiert, so dass viele Unregelmäßigkeiten des Rhythmus vorhanden sind, die leicht verbessert werden können.

Die überwiegende Mehrzahl der Verse (1377) ist mit regelmäßiger Folge von Hebung und Senkung zu lesen, wenn auch der Wortaccent häufig beeinträchtigt werden muss, um diesen Rhythmus möglich zu machen. Der Dichter steht der silbenzählenden Verstechnik sehr nahe, von den Mitteln der classischen Metrik, die eine Mannigfaltigkeit der Silbenanzahl gestatten, macht er selten Gebrauch. In 83 Fällen ist durch Anfügung eines vom Schreiber apokopiertem *-e* der Rhythmus des Verses herzustellen:

dâ vón hânt gnâde frow von mír 1, 7,
hiemít so vált ich míne hénd 3, 102;

10mal ist das vorhandene *-e* zu apokopieren, z. B.:

líeb(e) fürtríffet túgent víl 9, 11,
der glübd(e) die ích iuch hân getân 4, 40;

gleich unregelmäßig hat der Schreiber die Synkopen des Dichters behandelt: ursprünglich synkopiertes *e* ist 44mal aus dem Texte zu entfernen, z. B.:

daz iúch sínt iúwer g(e)lübde leít 4, 19,
diu g(e)lübd ist iúch geriúwen 4, 24,
wan dáz ez nit der g(e)loúbe hât 5, 92.

Stets ist im Worte *sölih* das *i* zu synkopieren. Dagegen ist 6mal das fehlende *e* einzuschalten, z. B.:

doch sît gewált genâd sol hân 1, 3,
wárf in mînes hérzen gráp 8, 84,
daz sprîchet líebes líep alsús 9, 8, ferner 12, 82. 19, 37. 22, 8;

diese Verse und die 1377 regelmäßig geschriebenen ergeben
sammen eine Zahl von 1520 Versen (90% der Gesammtsun
1675), in denen die gleichmäßige Folge von Hebung und Senk
und zugleich die Einheitlichkeit der Silbenzahl durchgeführt

Von den übrigen 155 Versen sind 57 durch versetzte
tonung oder starke Verletzung des Wortaccents in den Rh
mus gezwängt, z. B.:

wærlích ald ích würd niemer frô 3, 129,
hiemít frow sî von mír geswígen 3, 131,
dâvon tætent ír vientlích 6, 35,
hiemít geb iúch got mílten múot 6, 41,
daz ír nit hábent für unzúht 7, 16,
frowe flíeh als ér tet ê 10, 52;

in 31 Fällen ist die Einsilbigkeit der Senkung durch Verschleif
oder Contraction herzustellen, z. B.:

iúwern wíllen und íuwer gír 2, 44,
frow ich bín iuwer (iur) eígen 3, 142,
gesprochen ein wórt und íst ouch wâr 4, 2,
Krasis: *síht ûz oügen dér (i)st ûz múot* 12, 19.

Die Senkung zwischen zwei Hebungen fehlt 41mal, meist
Ende des Verses, z. B.:

iuwérm gebót gehôrsám 3, 53,
mit eínem friúntlîchen gruóz 3, 135,
daz níht uf érd dem mínnér 5, 37,
wan mír ist swær und müelích 5, 48;

hieher gehören die formelhaften Fügungen:

tác, náht und állez zít 12, 75,
wált, wázzer érd und zíl 12, 34.

In 22 Versen finden sich mehrsilbige Senkungen, die nicht
schliffen werden können, z. B.:

darzuó sô hát mir diu mín gelógen 3, 40
und bítt, daz ir hábent frœlich sít 3, 81,
iuch niémer mîn díenst gezeígen 3, 142.

Auftakt. 1118 Verse sind mit einsilbigem Auftakte gebildet,
dieser Zahl sind 308 mit auftaktlosen Versen durch den R
verbunden, z. B.:

iúwer gáb nach mîner gér
so bítt ich gót, daz ér iuch wér 2, 3.

Schwere Silben stehen im Auftakte:

baidiú daz iúwer únd daz mîn 4, 43,
salb sô sîn hérze trûren enphâht 2, 16,
Judás verkoúft ouch gótes húld 9, 30,
Amôr du hâst alêrst gewért 7, 1,
lâzést dîn klág belîben 19, 48,
wöltést du mít dem wíllen dîn 20, 55.

Zweisilbiger Auftakt steht in 13 Versen (1, 9. 2, 38. 3, 85. 4, 40. 9, 32. 9, 50. 9, 72. 10, 2. 10, 12. 10, 21. 16, 10. 20, 67. 21, 75), z. B.:

als ich nún und vór gebéten hân 1, 9,
ez ist wúnder liép daz ích genís 9, 32,
waz da mínneclîches trôsts bescháh 16, 10,
ob mir dîn erbérmde nít wil gében 20, 67;

die Auftacte in den Versen:

iuwer zuht (zühte?) wil ich minnen 3, 68,
sînem vater an sîns tôdes pîn 18, 78

sind zu einer Silbe zu contrahieren.

Die Anzahl der Verstöße des Dichters gegen die Gesetze der mittelhochdeutschen Verskunst ist verhältnismäßig gering; die auffallendsten Unregelmäßigkeiten sind die Bindungen von Versen mit verschiedenen Auftakten oder verschiedener Hebungszahl, und die ziemlich zahlreichen (35) dreihebigen Verse mit einsilbig-stumpfem Schlusse. Klingende und zweisilbig-stumpfe Schlüsse sind auseinandergehalten, nur in 12 Fällen ist das Gesetz durchbrochen; der Dichter empfand also noch die Quantität der kurzen Stammsilben, was auch aus seiner genauen Reimtechnik hervorgeht. Die Einheitlichkeit der Silbenzahl ist ihm beinahe das Maßgebende, Verschleifungen und Contractionen werden selten verwendet. Apokopen und Synkopen sind nicht als metrische Mittel zu rechnen, sondern aus dem Sprachgebrauch des Dichters zu erklären. Er erzeugt den Rhythmus nicht durch die natürliche Wortbetonung, sondern ordnet diese dem Rhythmus unter. In Versbau und Reim zeigt er das angestrengte Bestreben, gute Vorbilder nachzuahmen; die Form ist ihm die Hauptsache, was nicht für seinen künstlerischen Sinn spricht, sondern ihn als Dilettanten kennzeichnet. In der Verstechnik ist er weniger glücklich; er verletzt den Wortaccent und verstößt gegen grammatische und syntaktische Regeln, um die gewünschte Reinheit der Form zu erreichen; gleichwohl hat er eine Anzahl von Fehlern des Versbaues nicht zu vermeiden vermocht.

Technik des Reimes.

§ 27.

Auf den Reim legte der Dichter das Hauptgewicht, für ihn war dieser Schmuck der Poesie beinahe ihr wesentlichstes Merkmal. Mit ganzem Fleiße suchte er nach *„der rîme süezecheit“* (23, 13) und besonders in dieser Hinsicht studierte er seine Meister, wie er selbst im Schlussworte angibt. Daher weisen die Reime, außer der Apokope, auch sehr wenige dialectische Besonderheiten auf, und sind als sorgfältig zu bezeichnen. Der Reimvorrath des Dichters ist nicht besonders groß, gewisse Bindungen kehren sehr häufig wieder; einige künstlerische Figuren sind angedeutet und lassen auf bewusstes Streben des Dichters nach schöner Form schließen, seine Kunst reichte aber zur Gestaltung nicht aus.

Der häufigste Reimvocal ist *a;* 103mal erscheint er im Reime. Darunter finden sich Bindungen von Wörtern auf *ac, agen (tac, slac, tragen, sagen* u. s. w.*)* 26mal; Bindungen wie: *kan : gan : erban : man : an* u. s. w. 2. 4. 7. 8. 15. 17. 23.

ë und *e* sind im Reime genau geschieden (vgl. § 3); es reimen nur: *welli* : *gefälli* 10, *bet* : *entet* 6. 16mal erscheinen Reimbindungen mit Formen der Verben *gërn* und *wërn, beschëhen* reimt mit *sëhen, erspëhen, brëchen* 2. 4. 5. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. *rëcht : knëcht* 5. 8. 10. 14. 19. 20. *hërz : smërz* 11. 16. 18. 19. Oft sind auch gebunden: *end : hend : send : ellend : missewend; senden : blenden : erwenden* 3. 5. 8. 10. 11. 21. 23. Sehr häufig ist der Reim *dir : mir : gir,* er kehrt in fast allen Stücken (mit Ausnahme von 5 und 15) und zwar 46mal wieder. Zusammensetzungen mit *-lich* sind oft mit den pron. pers. *mich* und *dich* gebunden, und also als kurz aufzufassen, vgl. § 4. Die Bindungen *hort : ort : wort : mort : port* begegnen 3. 7. 10. 12. 17. 18. 21; *erkorn : dorn : geborn* 3. 7. 8; *got : spot : gebot* 4. 7. 9. 12. Reime wie: *stunt : kunt : munt : grunt : gesunt* u. s. w.; *stunden : wunden : verbunden* erscheinen 1. 3. 4. 5. 7. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 16. 18. 19. 21. *schuld : huld : duld* 3. 4. 6. *tugent : mugent : jugent* 2. 3.

Unter den weniger zahlreichen Reimen mit langen Vocalen fallen durch häufige Wiederkehr auf: *trôst : (er)lôst : rôst* 3. 5. 7. 15. 18. *tôt : nôt* 3. 12. 16. *mût : gût : tût (muot* u. s. w.*)* 3. 4. 5. 6. 7. 8. 11. 13. 14. 15. 16. 17. 19. 20. 23.

Häufig ist der Diphthong *ei* (ai) im Reime, z. B.: *lait : trait :*

sait : arbait : bitterkait (vgl. § 5) 4. 5. 6. 7. 8. 9. 15. 18. 20. 21. 23. *alain : ain : gemain : rain : main* 5. 7. 8. 9. 10. 13. 17. 20. *triu : niu* erscheint 3. 5; *triuwe : riuwe* 3. 8.

Bei den verhältnismäßig nicht zahlreichen unreinen Reimen sind drei Gruppen zu unterscheiden:

1. Es reimt Länge mit Kürze: *hân : an* 1. *gan : hân* 12. *kan : hân* 13. 16. *brant : hânt* 8. *bant : hânt* 9. *hânt : gesant* 2. *hânt : bekant* 4. *hân : gewan* 18. *dâr : entar* 3. *var : dâr* 7, *dâr : bar* 7, *wâr : gevar* 12. Die Silbe *-bâr* gilt als lang: *offenbâr : iâr : sonderbâr* 5. *lêrt : erwërt* 16. *enkêrt : erwert* 23. *versêrt : wërt* 17. *mêr : swër (iuro)* 21. *vertrîben : beliben* 5. *hôrt : wort* 2. *gestôzen : verdrozzen* 11. *mâht : (meht) : gedæht* 23.

2. Andere vocalische Ungenauigkeiten: in Substantiven auf *ære*, wie *minnære*, *marterære* erscheint das Suffix in gekürzter Form, es reimt aber dennoch: *minnér : swær* 5, 37. *swær : marterer* 8, 95. (Das Suffix *-er* gilt als Länge, wenn es einen Nebenton erhält; Whd. Mhd. Gramm. § 271.) Umgelautetes *a* und *ë* reimen in *gefálli : welli* 10, *bët : entet* 6. [*á* und *ê* reimen zufolge der Schreibung (*ê* für *æ* vgl. § 7): *stett : tát* 6, *wár : mer (mære)* 10; ebenso *o* und *ou ougen : togen* 7, *logen : ougen* 10. 19 vgl. § 7; *à* und *e*: *brehtet : gepfáchtet.*]

Auf Ungenauigkeiten der Schreibung beruhen die Reime: *auctoritet : seit* 17 (vgl. § 5), *sun : Marien* (vgl. § 16). Die Bindung *schree : meae* 2, 23 ist als klingender Reim aufzufassen (vgl. § 17).

3. Consonantische Ungenauigkeiten. Es reimen *s* und *z*: *daz : was* 4. 16. *daz : las* 5. 20. *baz : was* 15. *gras : naz* 21 vgl. § 12. *s.* Über die Bindungen *erkent : nempt, erloschen ist : gebrosten ist,* Reime zwischen *m* und *n*, *h* und *ch* u. s. w. vgl. § 6. 1—6. Nur Schreibfehler sind: *hat : ab : (hab : ab)* 17, 86, *versúmet (versinnet) : minnet* 25, *verwisset (verwiset) : gespîset* 5.

Die ziemlich zahlreichen Bindungen lateinischer Worte mit deutschen sind zum größern Theile rein; unter den 20 Fällen erscheinen, abgesehen von der Vernachlässigung der lateinischen Quantität, wie in *canticis : lîs* 8, *ergê : difficile* 5 nur 3 unreine Reime: *daz : caritas* 9, *ûz : Virgilius* 17, *sust : conflictus* 16, in welchem letzteren Falle nur ein Schreibfehler vorliegt und *sus* zu lesen ist.

Die oft erscheinenden mehrsilbigen Reime sind wohl nach des Dichters Absicht (23, 12) als künstlerisch gewollt aufzufassen, da sie im Minnesang vielfach verwendet werden. (Diez, Poes. d.

Troub. S. 264. Wackernagel, altfranz. Lieder u. Leiche S. 173; solche mehrsilbige Reime, wie die folgenden, werden in den genannten Büchern als „leonymische" bezeichnet. W. Grimm, „Zur Geschichte der Reime", kl. Schr. 6, 279 bezeichnet sie als „reiche Reime".) *verjegt : verzegt* 3, *erworben : erstorben* 3, *gewesen : gelesen* 3, *verrigelt : versigelt* 5, *verhal : verstal* 11, *gegeben : geleben* 11, *erwinden : verbinden* 11, *genesen : gelesen* 14, *verderben : erwerben* 16, *getrencket : gedenket* 16, *geding : geling* 16, *minneclich : inneclich* 8 (wahrscheinlich auch: *wünneclich : inneclich* 18, 71), *erloschen ist : gebrosten ist* 23.

Zu bemerken ist der rührende Reim: *genant : genant* 19, 51, der grammatische Reim: *bic : stric : bicken : stricken* 11, 32.

Doppelte Reimbindungen erscheinen öfter: 4mal am Schlusse: *leben : geben : leben : geben* 3, *berait : laid : státtikait : trait* 7, *lait : kranckhait : trait : trivaltikait* 15, *mê : wê : ergê : flê* 23; 4mal in der Mitte des Stückes: *hent : abent : genent : ent* 5, *git : widerstrit : snit : git* 17, *lân : wân : hân : bestân* 18, *klag : trag : klag : mag* 19. Ob diese Erscheinung aus der Reimnoth des Dichters hervorgeht oder künstlerisch beabsichtigt ist, kann nicht entschieden werden, doch deutet die Wiederkehr der gleichen Reimwörter mehr auf das Unvermögen des Dichters hin. Gleichartige Reime folgen, nur durch wenige Verse geschieden, oft aufeinander: in Nr. 11 ist der gleiche Reim: *beschicht : gesicht* v. 24—25 schon v. 28—29 wiederholt.

Der Reimvorrath des Dichters ist also, wie sich aus der häufigen Verwendung gleicher Reime ergibt, nicht bedeutend, dagegen weist er wenige Unregelmäßigkeiten auf; in den Versuchen, künstliche Reimformen anzubringen, ist der Dichter weder besonders glücklich, noch geschickt.

Inhalt des Denkmals.

§ 28.

Die 23 Stücke stellen sich als eine Reihe von briefähnlichen Gedichten dar, die sich alle ganz oder zum Theile in directer Anrede an eine Frau wenden. Nr. 8 und 22 werden vom Dichter selbst als Briefe bezeichnet. Eine Verschiedenheit des Inhaltes ergibt sich aus den wechselnden Verhältnissen, in denen sich der Dichter oder die Frau befindet, aus den mannigfachen

Stimmungen und Gefühlen, die den Dichter je nach dem glücklichen oder unglücklichen Stande der Liebesbeziehungen zu seinen poetischen Ergüssen veranlassen. Hervorstechende Eigenthümlichkeit zeigt nur das Stück Nr. 19, in welchem das beliebte Motiv zur Verwendung kommt, dass der Dichter bei einem Gerichte Hilfe suchen will gegen die Frau, die ihm sein Herz gestohlen hat. Zwei Stücke, Nr. 9 und 15, beziehen sich auf bestimmte Situationen, das eine ist an die im Kloster befindliche, das andere an die kranke Geliebte gerichtet; was in andern Briefen von den Verhältnissen der Personen erwähnt wird, trägt keinen sichern Charakter, wie in Nr. 12 die Klage, dass Erde, Wald und Wasser zwischen den Liebenden liege, oder in Nr. 18 der Abschiedswunsch des Mannes, der die Geliebte verlassen muss. Nr. 23 ist eine Art Nachwort mit frommen Gedanken und bildet einen passenden Abschluss der ganzen Reihe.

Eine deutliche Grenze liegt zwischen den Stücken Nr. 6 und Nr. 7; in den ersten Briefen wird die Anrede mit „Ihr" gebraucht, in Nr. 7 beginnt das vertrautere „Du" einzutreten; nur in den Anfangsversen dieses Stückes und später vereinzelt findet sich wieder „Ihr". Dementsprechend ist auch der Charakter der Briefe verschieden, von Nr. 7 an kommen die wechselndeu Stimmungen in einem schon bestehenden Verhältnisse zum Ausdrucke, bis Nr. 6 sind es Annäherungsversuche und Werbungen, die mehr oder weniger deutlich vorgetragen werden.

Der erste Brief, von dem nur der Schluss vorliegt, scheint den Beginn der Werbung vorzustellen, die folgenden fünf können als Antworten des Mannes auf das Verhalten der Frau der ersten Erklärung gegenüber gelten. In Nr. 2 dankt er für die Gabe, die sie ihm sandte und bittet um weitere Gunstbeweise, in Nr. 3 versichert er die Frau seiner Beständigkeit, obwohl sie seine Werbung zurückwies, im nächsten Briefe kündigt er ihr die Liebe auf, da sie ihn herb verspottet hat. Mit feurigen Versicherungen antwortet er in Nr. 5 auf ihre Äußerung, dass sie seine ungestüme Liebe nur für ein Strohfeuer halte, endlich in Nr. 6 vertheidigt er sich gegen ihren Vorwurf, dass alle Männer falsch seien, was sie zu ihrem Schaden erfahren habe.

Das Verhältnis wird stets als in seinem Beginne stehend gedacht, die Gunst, die dem Liebhaber zutheil wird, ist die erste, oder die Absage der Frau ist die Antwort auf seine ersten Erklärungen. Die gleiche Liebschaft ist in so wechselnden Ver-

hältnissen nicht denkbar, die Antwort der Frau setzt jedesmal einen andern Charakter, andere Auffassung der Minne voraus. Einmal gibt sie mit voller Zustimmung dem Werber Gehör und lässt ein vertrauendes Gemüth ahnen, oder, schüchtern und ohne Erfahrung, kann sie sich die Plötzlichkeit seiner Liebe nicht erklären und nicht an einen Bestand dieser stürmischen Leidenschaft glauben. (Nr. 2 und 5.) Die Frau, der die Antwort des 3. Briefes gilt, ist spröde, ohne dass ein näherer Grund dafür gesagt wird; erfahren und gewitzigt in Liebessachen ist die in Nr. 6 Umworbene, die den Liebhaber nicht jeder Hoffnung beraubt, während der arme Mann in Nr. 4 von einer Kokette einfach verhöhnt worden ist. Dasselbe Verhältnis konnte unmöglich Veranlassung zu allen diesen Briefen sein, die auf so verschiedenen Bedingungen in Bezug auf den Charakter und die Lebensauffassung der Frau beruhen. An mehrere Verhältnisse zu denken, ist kein ganz sicherer Ausweg. Jedesfalls wäre es auffallend, dass dem Dichter alle Möglichkeiten in der Beantwortung seiner Liebesanträge zugestoßen wären und er es mit allen möglichen Frauencharakteren zu thun gehabt hätte. Eine Überzeugungskraft innerer Wahrheit ist in diesen Briefen so wenig vorhanden, als in irgend welchen andern; die ganze Liebesbriefliteratur stellt nur eine Aneinanderreihung gangbarer Redensarten dar.

Auf diese auffallenden Thatsachen gründet sich die Annahme, dass in diesen Stücken lediglich eine Reihe von Musterbriefen vorliege, in denen für jeden Minner, je nach dem Verhalten der Frau seiner Werbung gegenüber, die passende Antwort vorbereitet ist. Mit dem Inhalte der folgenden 16 Stücke steht diese Auffassung der ersten Briefe nicht in Widerspruch. Alle beziehen sich auf das Bestehen und die mannigfaltigen Schicksale eines Verhältnisses, das die Fortsetzung der früheren Werbungen vorstellen kann, wenn diese zuerst schon erhört worden waren oder bei einer Erneuerung der Liebesschwüre die Gnade der Frau erlangt hatten. Durch eine gänzliche Absage, wie in Nr. 4, sind die Beziehungen natürlich abgebrochen.

Im 7. Briefe wird zuerst der Minne (Amor) gedankt, dass sie dem Sänger die Wünsche seines Herzens gewährte, die Frau hat ihm ihren Gruß entboten und er verpflichtet sich nun, vor allen Frauen ihr seine Dienste zu weihen. Nun entwickeln sich alle Wechselfälle des Minnedienstes: er ist fern von ihr und sieht sie zu selten (Nr. 11, 12), sie zweifelt an seiner Liebe (Nr. 17),

er ist eifersüchtig und sieht oder glaubt sich betrogen (Nr. 10, 12); leidenschaftlich bittet er um eine Zusammenkunft, er wagt es, ziemlich deutliche Wünsche auszusprechen, erschrickt aber über seine Kühnheit und fleht um Gnade (Nr. 16, 20); hart fällt ihm der Abschied, er schwört aber ewige Treue (Nr. 18). Die Briefe Nr. 8, 13 und 14 sprechen das Lob der Frau und sind Grüße beglückter Liebe, Nr. 8 bittet insbesondere, dass sie das zarte Geheimnis hüte. Am Ziele seiner Wünsche angelangt, findet er nicht genug Worte des Dankes, er will ihr ewig dienen (Nr. 21), ein kleines Brieflein (Nr. 22) meldet in volksthümlichem Tone zärtlichen Gruß. Ein Intermezzo bildet Nr. 19 mit der Anklage gegen die Frau, die des Minners Herz entführte.

In Nr. 9 und 15 finden wir die Geliebte in bestimmten Situationen, einmal wird sie als im Kloster eingeschlossen bezeichnet, das anderemal ist sie krank und der Liebhaber sendet ihr Trost und seine Wünsche für ihre Genesung. In welchem Verhältnisse sie zum Kloster steht, ist nicht näher ausgedrückt, sie ist eingeschlossen, er will aber Schlössern und Riegeln trotzen. Dieser Brief macht am stärksten den Eindruck der Unwahrheit: wenn er wirklich als geheimer Bote des Dichters an seine Geliebte dienen sollte, so hatte dieser Ursache, die bestimmten Verhältnisse, die den Liebenden ohnehin bekannt waren, vor aller andern Welt thunlichst zu verschweigen. Er konnte nicht selbst in dem Briefe angeben: *ich mein daz klôster dâ du in bist beslozzen, frowe mîn* 9, 38. Eine solche Angabe ist nur verständlich, wenn das Gedicht als Stilübung und Muster für einen bestimmten Fall zu gelten hatte. Die späteren Klagen der Eifersucht, die Trennungen und der endliche Besitz lassen sich nicht recht mit der Minne einer Frau vereinbaren, die durch ein festes Thor von ihrem Anbeter geschieden ist. Einmal, in Nr. 7, scheint eine bestimmte Thatsache berührt zu sein. V. 108 spricht die Geliebte an: *ach zartez k. ich bitte dich. k.* soll jedenfalls wie in vielen andern Liebesbriefen (vgl. Theil II) den Anfangsbuchstaben des Namens der Gebliebten bezeichnen. Dies hindert jedoch nicht, das Stück als Musterbrief aufzufassen; der Dichter mochte diese beliebte Wendung wohl anbringen, in die gleicherweise jeder andere Buchstabe eingeschoben werden konnte.

Durch diese Annahme ist das Stück Nr. 23 erklärt, welches nur als Abschluss einer derartigen Reihe von Musterbriefen verständlich ist und seinerseits wieder diese Auffassung befestigt.

Der Dichter überschaut sein ganzes Werk, in dessen Vorwort er versprach, seine Kunst dem Dienste der Minne zu weihen. Dieses „proemium" fehlt und ist zugleich mit dem Beginne des 1. Briefes in die große Lücke am Anfange der Handschrift hineinzudenken. Er wollte der Minne einen Rosenkranz wirken, „*ab dem ein jeder minner mcht brechen waz im best gedæht ze siner macheri wie diu wær*". Nun gebrach ihm die Kunst, weshalb er sich beinahe in jedem Briefe entschuldigte, und er bittet um die Nachsicht der Leser. Er selbst pflegt beständige Liebe, wie aus dem Gedicht zu ersehen ist, das er dichten musste nach dem Drange seines Herzens: *wes ein herz ist vol daz ret der munt ob er ez sol.* Stolz sagt er, dass er nicht für alle Laien geschrieben habe: *(dâ von) sô hât min munt bericht ûz minem herzen diz gedicht und hât vermischt dar in latin allen torpeln gar ze pin; allen leien ich nit sprich, wan etelich sind hovelich, in der dienst ich mich ouch phlicht und teil (Hs. tât) mit in min arm gedicht.* Dann folgt der fromme Schlussgedanke: die wahre Minne ist die Gottesminne, sie soll hier und dort im Herzen des Dichters bleiben.

Damit ist der Charakter des Werkes bezeichnet. Ein jeder Minner sollte daran Theil haben und aus dem Kranze brechen, was ihm gefiel, aber nur dem Gebildeten war das Verständnis möglich, da der Dichter seine Verse kunstreich mit Latein durchsetzte. Die Absicht des Werkes ist, die Minne zu verherrlichen und allen Liebenden Muster edler Briefe und Liebeswünsche zu bieten. Das Vorwort muss diese Absicht ausgesprochen haben, das Schlussgedicht bedauert, dass dem Dichter nicht die genügende Kunst zugebote stand. Er vermochte die Meister nicht zu erreichen, die in dem Garten der Minnedichtung schöne Kränze brachen. Der Cyklus der Briefe ist nicht durch vermittelnde Zwischenstellen unterbrochen, sie schließen unmittelbar aneinander; nur in Nr. 7 könnte man die Verse 1—18 als Einleitung zu dem Briefe auffassen, der eigentlich erst V. 19 mit dem obligaten Gruße beginnt.

Poetische Technik.

§ 29.

Die Liebesbriefe hatten zur Zeit der Entstehung des Denkmals schon eine lange Überlieferung in der deutschen Literatur

hinter sich, ohne sich von dem ursprünglichen Muster, das aus Frankreich gekommen war, im wesentlichen entfernt zu haben. (Vgl. II. Th.) Gruß und Segenswunsch bilden die Grundlage der Dichtungsart, dazwischen hinein schlingt sich das künstliche Gerank der Wendungen, Redensarten und Bilder, die der sich verbreitende Minnesang in immer mehr wuchernder Fülle erschuf. Die Stellung unseres Denkmals in der ganzen Geschichte der poetischen Liebesbriefe zu begrenzen, ist die Aufgabe des zweiten Theiles; hier ist ein Vergleich der Darstellungsart in den 23 Stücken zu versuchen.

Dem Inhalte entsprechend, ist der Ton der Stücke 7—22 verschieden von dem der ersten 6 Briefe, was sich schon durch den Wechsel der Anredeform ausdrückt. Die ersten Stücke sind Werbebriefe, in denen der Gruß, der beglückter Liebe erlaubt ist, und das vertraute „Du" noch nicht statthaben, nur um ihren Gruß darf er bitten (2. 3. 5.). Dagegen bietet der Dichter von Nr. 7 ab seine ganze Phantasie auf, um für die Grüße einen schönen Ausdruck zu finden. In charakteristischer Weise sucht er Anknüpfungspunkte in der heiligen Schrift. So wünscht er, mit Gabriels Gruße an Maria grüßen zu können (7, 8), oder mit Gottes Gruße bei der Verkündigung Mariä (17), mit Jesu Gruße bei der Menschwerdung (21); wie Maria Jesum bei seiner Geburt grüßte (16) oder wie sie selbst damals von den Engeln gegrüßt wurde (14); wie Jesus seine Mutter (im Himmel?) empfieng (13), oder wie ihn Johannes im Mutterleibe grüßte (12); mit dem Gruße Christi an die Seelen in der Vorhölle (15), mit dem Gruße des Apostels Paulus an die Jünger (9). In Nr. 19 beauftragt der Dichter die Minne, die Frau zu grüßen; in Nr. 22 kündet er ihr in einfachen Worten: *gruoz von herzen und von munt mê den hundert tûsent stunt.* Der Brief Nr. 10 verschmäht den Gruß, da der Dichter die Frau beschuldigt, dass sie ihn betrüge; Nr. 18 klagt über die Nothwendigkeit des Scheidens, Nr. 20 drückt den Wunsch nach Erfüllung der größten Sehnsucht des Liebenden aus, beide beginnen als Selbstgespräche und gehen erst später in die directe Anrede über. Die meisten dieser Grüße sind erkünstelt und entsprechen der Überlieferung nicht. Gewöhnlich ward in den Briefen der Gruß Gottes entboten oder die Frau Minne als Überbringerin der Grüße bestellt, oder auch in einfacher Formel ein Liebesgruß übermittelt. Am nächsten dem gebräuchlichen Stile kommt Nr. 22, dessen Anfang und Schluss

eine Annäherung des Dichters an die volksmäßigen Formeln andeuten. Die stete Heranziehung biblischer Vergleiche weist auf den priesterlichen Stand des Dichters hin. Oft nimmt der Gruß einen breiten Raum ein (7. 13. 14. 16. 21) und meistens enthält er die Entschuldigung, dass der Dichter nicht die Macht habe, die Frau zu grüßen, wie er es wünscht (12. 13. 14. 15. 16, 16: *sit ich dir daz nit senden kan, sô . . .).*

Die Segenswünsche, die ebenso wie der Gruß den Briefstil charakterisieren, sind vom Dichter beinahe ausnahmslos in seinen Briefen verwendet, sowohl am Schlusse, wo ihr eigentlicher Platz ist, als im Zusammenhange der Rede. Zwei Briefe, in denen der Gruß fehlt, beginnen mit Wünschen für die Geliebte (2. 6). Nr. 14 schließt die Wünsche gleich an den einleitenden Gruß an. Gewöhnlich ist Gott als Spender des erbetenen Segens angerufen, er soll Freude, Segen und Hilfe bringen, der Frau milden Sinn verleihen und den Willen der Liebenden erfüllen. Im einzelnen wünscht der Dichter, das Jesukind möge der Frau die Gaben der heiligen drei Könige verleihen (Nr. 14), Gott möge sie von ihrer Krankheit genesen lassen (15). Verschiedene Formeln, in denen das Wohlbefinden der Liebenden gewünscht wird, erinnern an den Volkston: *got lâz dich frisch und wol gesunt* 11, *lâz dich got ze aller stunt fri, frô, frisch und wol gesunt* 14, *daz du siest frisch und frô* 12; besonders die Schlussformel von Nr. 22: *got lâz dich frisch und wol gesunt unz eine rôse gelt ein phunt* ist geradezu der Volksüberlieferung entnommen, in der sie sehr beliebt war. (Siehe Theil II.) Die Anrufung der Göttin Venus (16) ist der Minnepoesie sehr geläufig; einzelne Variationen der Bitte an Gott entsprechen der Neigung des Dichters, religiöse Vorstellungen heranzuziehen: *hiemit phleg unser diu vil zart, diu Jôsêph gemahelt wart* 12, *hiemit enphilh ich dich dem werden got, als er enphalh die sêle sin sim vater an sins tôdes pin* 18. Auffallend kirchlich klingt die Wendung: *hiemit enphilh ich dich dem werden kint ab dem sin fuoter az daz rint und bitt ez sô ez werd so alt, daz ez habe vollen gwalt, daz ez geb* . . . 17. In Nr. 13 und 19 entfällt die Anrufung eines Helfers, der Dichter wünscht der Frau nur alles Gute *„unz dir werde kunt gernder gruoz von minen munt“*, oder *„liebes mê den trophen hab der Bodem sê“*. An der letzten Stelle ist die Beziehung auf die bestimmte Localität von Wichtigkeit.

Der Dichter hielt sich im allgemeinen innerhalb des be-

kannten Rahmens der Liebesbriefdichtung, indem er den einleitenden Gruß und den Segenswunsch am Schlusse regelmäßig verwendete. Seine Individualität macht sich in der Gestaltung dieser Mittel besonders durch die Neigung bemerkbar, viel von Gott und von biblischen Ereignissen zu reden, wobei in der Ausführung des Gedankens manchmal eine gewisse Naivetät der religiösen Vorstellungen zutage tritt. Manche Wendung entnahm er der Überlieferung des Volkes. Verwandt mit dem gebräuchlichen Stile sind außer den oben erwähnten Formeln auch die Einleitungen der Briefe Nr. 8 und 22; in Nr. 8 tritt der Brief selbst mit einer Anrede auf (siehe Theil II) und verkündet, dass er gekommen sei *„in ellenhafter wât“*, welcher Ausdruck jedesfalls einer volksmäßigen Formel entsprechen dürfte; in Nr. 22 spricht der Dichter das Brieflein als seinen Boten an und übergibt ihm Nachrichten und Grüße. (Siehe Theil II.) Die Wendung *„nit mê schrîb ich an diser stat“* in Nr. 11 ist im Stile poetischer und prosaischer Briefe durchaus gebräuchlich. (Siehe Theil II.)

§ 30.

Mit großem Stolze rühmt sich der Verfasser, Latein in sein Werk „vermischt“ zu haben. Da dieses poetische Mittel eine hervorstechende Eigenart dieser Dichtungen bildet, so mag es vor andern charakteristischen Merkmalen gewürdigt werden.

Theils sind es ganze Sprüche, die der Dichter citiert, theils einzelne lateinische Worte, die er in den deutschen Text, meist in den Reim, einschiebt. So gut es geht, wird der lateinische Satz in Verse zerlegt, wobei auch einige Unförmlichkeiten vorkommen, z. B. V. 3, 117: *adolescentulus ego sum et contemptus,* oder das Ganze schwer verständlich wird, wie 17, 16—20: *cor fidele laeditur, si alteri* (Hs. *etrium*) *conceditur. ab eo cui fides datur, et uterque cruciatur.* Die Citate haben verschiedenen Ursprung und sind bestimmt, die Weisheit des Autors in das hellste Licht zu setzen. Sechs Citate stammen aus dem Hohen Liede:

3, 130: *quia amore langeo.* Cant. 2, 5 und 5, 8.
7, 38: *anima mea liquefacta est in amoris iaculo.* Cant. 5, 6.
7, 55: *sub umbraculo eius, quam desidero.* Cant. 2, 3.
7, 62: *dum inclinaretur umbra.* Cant. 2, 17 und 4, 6.
8, 23: *est fortis ut mors dilectio.* Cant. 8, 6.
20, 5: *in meo per noctem lectulo quaesivi, quam desidero.* Cant. 3, 1.

Nur bei zweien dieser Stellen ist ihre Quelle erwähnt

(8, 23. 20, 5), die übrigen sind ohne jeden Hinweis in den Text eingeschaltet. Aus dem Buch Hiob 10, 1 ist das Citat: *taedet animam vitae meae* 2, 34 genommen; aus Psalm 118, 5, 41 die Stelle: *adolescentulus ego sum et contemptus* 3, 117; der Spruch: *ex abundantia cordis os loquitur* 23, 40 steht Luc. 6, 45 und Matth. 12, 34. Am Beginne des 9. Briefes herrscht eine schwer lösbare Verwirrung in Bezug auf die Quellenangabe und das Citat selbst: *ein wort las ich in artibus, daz sprichet liebes liep alsus: multas excedit caritas virtutes, liep, sus tiutsch ich daz: lieb fürtriffet tugent vil als ez der lêrer Paulus wil.* 9, 7 ff. Die Stelle bei Paulus 1. Corinth. 13, 8 heißt: *caritas nunquam excidit,* in der *Ars amatoria* Ovids ist ein ähnlicher Gedanke nicht aufzufinden. Möglicherweise hat der Dichter, um die willkürliche Änderung des biblischen Citates zu rechtfertigen, den Verfasser der *artes* als zweiten Gewährsmann vorschützen wollen. Zu den Sprüchen: *quum amanti nihil est difficile* 5, 32 (Prop. 2, 13, 65?) und *quia volneratus caritate sum* 9, 58 (Ars am. 1, 21?) ist keine Quelle erwähnt, die Stelle: *omnia finem habent* 5, 52 ist unter Berufung auf unbekannte „Meister“ (des Ma.'s) citiert. Zwei Citate sind nach des Dichters Angabe aus Ovid und Virgil geschöpft: *doch spricht Ovidius: ez tuot wê amare sine spe* 9, 17, *liep ez spricht Virgilius: cor fidele laeditur, si alteri conceditur ab eo cui fides datur et uterque cruciatur* 17, 17. Keines von beiden ist in den Werken der genannten Lateiner aufzufinden, auch hat die Sprache der zweiten Stelle keinen classischen Anstrich, so dass die Vermuthung naheliegt, der Dichter habe seine eigenen Gedanken durch die Anführung der berühmten Autoritäten vor dem Zweifel an ihrer Giltigkeit schützen wollen. Dem „Minnebuch“ sind die Verse entnommen: *o amantis animus, quam tunc cruciatur, ab amica si separatur,* 18, 4; was für ein Werk unter dieser Quelle zu verstehen sei, ist ungewiss. Einzelne lateinische Wörter sind öfters, namentlich im Reime, verwendet und können theilweise als Reimbehelfe gelten (siehe § 27). In den meisten Fällen ist dem Citate die Übersetzung beigefügt, eingeleitet durch die Formeln: *daz spricht in tiutsch, daz tiutsche ich, daz merk in tiutsch, daz tiutsch ich ûz dem herzen* u. s. w. Nur die Stellen 3, 31 *(quia amore langeo)* und 9, 58 *(quia volneratus caritate sum),* sowie die einzelnen lateinischen Wörter *(amore fervidus* 8, 7, *remedium* 16, 68 u. s. w.) sind nicht übersetzt.

Die Einmengung lateinischer Verse und Wörter in deutsche

Gedichte ist eine in der deutschen Poesie nicht seltene Erscheinung. Schon aus alter Zeit hören wir von dem Leiche eines Mönches auf die Versöhnung Kaiser Otto I. mit seinem Bruder Heinrich (941), in welchem halb hoch-, halb niederdeutschen Gedichte lateinische Verse in den Text verwoben sind. (Vgl. M. S. D. 3. Aufl. I. Band, Nr. XVIII „De Heinrico", Anm. II. B. S. 99.) Die Mönche verschmähten es, in der *lingua barbara* zu dichten, sie wählten aber deutsche Stoffe und zu ihren Gesängen deutsche Weisen, so gelangten sie endlich zur Mischpoesie, was für sie keine Spielerei, sondern ein ernstgemeintes Kunststück bedeutete. Notker verfasste im Anfange des 11. Jahrhunderts auch in Prosa solche gemischtsprachige Stücke, ihn ahmte Abt Williram von Ebersberg nach, beide hatten dabei den Zweck, lateinische Texte zu erläutern. Aus dem 12. Jahrhundert sind nur wenige Zeilen als Beweis für das Fortleben dieser Dichtungsart vorhanden, umso üppiger blühte sie im 13. Jahrhundert auf, als die fahrenden Cleriker (Goliardi, Trutanni) sie zu komischer Wirkung zu verwenden wussten. Aus dieser Zeit stammen jene Lieder: *ich was ein kint sô wolgetân, virgo dum florebam* (Carm. Bur. Nr. 146), *stetit puella bî einem boume, scripsit amorem an einem loube* (Carm. Bur. 138), *virgo quaedem nobilis diu gie zu walde umbe ris* (Carm. Bur. 145), *floret silva undique nach mîme gesellen ist mir wî* (Carm. Bur. 112) u. s. w. Auch provenzalische Einmischungen finden sich in den Liedern der Vaganten (Carm. Bur. Nr. 167, 235). In den Klöstern blieb indessen diese Dichtungsart in Ehren, Beispiele sind die frommen Glossenlieder, die auch im Niederländischen vorkommen; später entwickeln sich dann die gemischtsprachigen Kirchenlieder, als deren ältestes das Weihnachtslied „*in dulci jubilo*" angesehen wird. Einzelne weltliche Dichter lieben die Einflechtung lateinischer Verse, theilweise, um mit ihrer Bildung zu prunken. Namentlich in Minnegedichten und in der geistlichen Didaktik ist dieses Mittel oft verwendet, so in der Minnelehre des Heinzelîn von Constanz (vgl. die Dissertation von Höhne, „Die Gedichte des Heinzelîn von Constanz und die Minnelehre". Leipzig 1894), in den Lehrgedichten, die in den „Altdeutschen Blättern" von Haupt und Hoffmann, I. 343 und II. 309 abgedruckt sind und in einem Gedichte „*eia karissima*", das Goedecke Littg. I. 54 erwähnt. Der Tannhäuser mischt in seine Lieder romanische Verse, um eine satirische Wirkung zu erzielen. (Vgl. Siebert, Tannhäuser, Inhalt und Form seiner Ge-

dichte. Berl. Beitr. V. 2, 5. Abschn. S. 14 und 80 ff.) Brun von Schonebeck (herausgegeb. von Arwed Fischer, Bibl. d. litt. Vereins, 198. Bd., vgl. Böckh und Gräters Bragur II. 324) machte sein Werk, die Paraphrase des Hohen Liedes, zu einem Gemisch von lateinischer Prosa und deutschen Versen, zuweilen verflocht er auch lateinische Verse in den Text. (Vgl. Germanist. Abhandl. VI. § 67.) Später finden sich bei Heinrich von Laufenberg und Muscatblüt manche gemischtsprachige Gedichte und gleichzeitig bemächtigten sich die Laien der Mischpoesie, um geistliche Gesänge zu travestieren. Vocabularien wurden in dieser Art hergestellt, die Schreiber brachten ihre Spässe in gemischten Versen am Ende der Handschriften an. In der Reformationszeit war diese Dichtungsart eine Waffe der Satire gegen die Geistlichen, später verlor sie sich aus den bürgerlichen Kreisen und lebte noch im Studentenliede fort. (Vgl. Hoffmann v. F., *„In dulci jubilo“*, Geschichte der lateinischen Mischpoesie.)

Der ganzen Überlieferung scheint unser Dichter selbstständig gegenüber zu stehen, wenigstens weist er keine Beziehungen zu den bekannten Quellen auf, auch nicht zu Heinzelîn. Die enge Verquickung der Citate mit dem deutschen Texte und die Verwendung des lateinischen Spruches für eine ausgeführte Betrachtung kann als sein originelles Eigenthum gelten. Über einige Ähnlichkeiten seiner Art, lateinische Citate einzuflechten, mit dem Stile Bruns von Schonebeck wird im Folgenden (§ 39) gehandelt werden.

Unter dem *„minne buoch“*, dem der Dichter die Verse 18, 4—6 entnommen haben will, dürfte die *ars amatoria* Ovids zu verstehen sein. Ein Minnebuch wird auch Gesammtabenteuer II. 26, v. 87 erwähnt: *jâ bin ich ouch ze schuole gewesen und hân du Minnen buoch gelesen.* (v. d. Hagen meint dazu, dass hier wohl weniger an ein bestimmtes Buch, als an eine Sammlung von Aussprüchen der Minnehöfe oder von Minne-Abenteuern zu denken sei; die erstere Ansicht ist ganz unhaltbar.) Die Stelle in Fleckes Flor und Blancheflor (herausgegeb. von Sommer, Bibl. d. ges. d. Nat. Litt. VI.) *„nu begunden si lesen daz buoch von minnen allez-an“* (v. 712) lässt die Auffassung zu, dass dieses Buch eine Zusammenfassung der Regeln des höfischen Tones, namentlich für den Liebesverkehr, gewesen sei, oder auch eine Sammlung von Liebesgeschichten, denn, wie im weitern erzählt wird, lernten die Kinder daraus alles, was zum Minnedienst gehörte. Der

Dichter eines briefähnlichen Gedichtes in Docens Miscellaneen, II, 306 beruft sich auf das Buch *„Phaset, ein buoch von guoten Minnen gnuoc“*, hier ist also der *Facetus*, die im Mittelalter beliebte Sammlung der Distichen, die unter dem Namen Catos giengen, als „Minnebuch“ bezeichnet. (Vgl. Graesses Trésor, II, 545; Goedeke, Litg. I, 388.) Ein anderes Gedicht, Miscell., II, 172 *„der minne fürgedanc“* betitelt, führt sich ein: *„ich bin ein minne büechelîn“*. Die Bezeichnung „Minnebuch“ ist also durchaus nicht feststehend, sondern auf alle Gattungen von Minnegedichten ausgedehnt. Nur aus dem Umstande, dass unser Dichter sich auch sonst auf Ovid beruft und einmal eigens die „artes“ erwähnt, ist zu vermuthen, dass er unter dem allgemeinen Namen die bei Leuten seines Standes beliebte *„ars amatoria“* begriff.

§ 31.

Deutsche Sprichwörter sind in derselben Art in den Briefen verwendet, wie die lateinischen Citate, sie dienen meist als Ausgangspunkt eines Gedankens und sind zu dem Gemüthszustand des Dichters in Beziehung gesetzt, z. B. *ein tropf ûf einen herten stein sô lange fallen mac, daz ze jüngst des falles slac den stein erhölt und machet lint* 5: mit dem Steine ist das Herz der Frau, mit dem Falle der Wassertropfen des Dichters Beständigkeit verglichen. Ähnlich: *der liebe vor mac wesen weder slôz noch tor* 9, *wer möhte sender nôt erspehen, den haben liep und selten sehen* 11. *tôtiu schîdung tæte baz den von liebe lebendiu*[1]) 18. Bei manchen solchen Sentenzen ist es nicht auszumachen, ob sie der Dichter selbst schuf, oder der Überlieferung entnahm, z. B.: *ez tuot mit willen ieder man, waz er allerbeste kan* 4, *dâ ist guot geselleschaft, dâ liep und leit hânt glîche kraft* 5, u. s. w. In der Minnepoesie ist die Einflechtung solcher Sprüche sehr gewöhnlich. Über Sentenzen in den Briefen, die mit Stellen anderer Dichter zu vergleichen sind, vgl. § 39.

§ 32.

Die oft sehr langen Briefe rufen manchmal durch ihre gleichförmige Eintönigkeit den Eindruck hervor, dass der Dichter die Herrschaft über den Stoff verloren und keinen Abschluss habe

---

[1]) Vgl. Hugo v. Montfort (Wackernell) Nr. 17: *lebent scheiden das tuot we noch wirser dann ein senfter tod.*

finden können. Er erschöpft sich in fortwährenden Variationen im Grunde sehr einfacher Gedanken. Freude und Leid der Liebe sind das immer gleiche Thema; die Situation der Geliebten, die Nothwendigkeit des Scheidens oder leidenschaftliche Eifersucht bieten Anlass zu etwas selbständigeren Ausführungen. In der Schilderung seines Gemüthszustandes sucht der Dichter seine ganze Kunst zu entfalten, in eindringlichen Worten, in den verschiedensten Bildern und Wendungen drückt er die Fülle seiner Empfindungen aus.

Die Personification der Frau Minne ist ein geläufiges Mittel der Minnepoesie. Der Dichter steht unter dem Befehle der Göttin, in ihrem Dienste wollte er sein Werk verfassen (23), sie befiehlt ihm, dass er der Geliebten schreibe (3), in seiner Noth bittet er sie um Rath (20). Er weiß nicht, ob er in den Banden der Minne liegt, oder ob er sie gefangen habe (16), sie kämpft wider ihn (16) und stößt ihren Speer, „*ir fiures zein*“ in sein krankes Herz (11); sie speist ihn mit Leid (5) und will ihn tödten (3). Wenn er glücklich ist, so dankt er ihr (7) und trägt ihr seine Grüße an die Geliebte auf (7), lieber trägt er die Wunden, als wenn die Minne die Frau versehrte (8), die Minne schrieb ihren Namen in sein Herz (12). Ähnliche Personificationen finden sich ferner: 3, 19. 5, 10. 12, 23. 12, 54. 18, 24. Das ganze Stück Nr. 19 ist eine Unterredung mit Frau Minne, die der Dichter als Zeugin anruft für seine Anklage gegen die Geliebte. Er will mit Hilfe der Minne sein Herz auslösen, das er der Frau verpfändete. Die Minne antwortet ihm, dass sein Herz kein Pfand sei, vielmehr haben es ihm die Augen der Geliebten mit süßem Blicke entführt. Der Dichter sucht also sein Recht vor einem Gerichte, dem Diebe soll das Leben genommen werden, der Kläger hat sieben Zeugen zu küren. Sechs Zeugen sind zur Hilfe bereit, die Minne versagt aber die Zeugenschaft und er muss die Klage fallen lassen, bittet aber die Minne, als seine Botin der Frau seine Grüße zu bringen.[1])

Für die Leiden seines Herzens weiß der Dichter lebhafte Bilder und Vergleiche zu finden. Die feurige Glut der Liebe schildert er durch die beliebte Wendung, dass sein Herz auf heißem Roste brenne, den die Geliebte kühlen soll: *min staete bring mir eines gruozes tròst, der mir begiez des fiures ròst, in dem*

[1]) Zu diesem und den folgenden Paragraphen, die über die poetischen Motive handeln, vgl. II. Theil.

mîn herze brâtet 3; *kom minn mit dînes fiures rôst und brenne gar ze pulver mich* 18, ähnlich 20, 70. Andere gleichartige Wendungen sind: *mich durchliuht der minne slac, sam der sunne tuot dem tac* 7, *sust hitzet in mir fast diu minn mit süezen brenden* 7, *sus hât diu minn ir fiures zein gestecket in mîn krankez herz* 11. Der anschließende Gedanke, dass die Geliebte kühlenden Trost spenden soll, ist 7, 51—65 breit ausgeführt.

Ein anderes Bild ist die Verwundung des Mannes durch den Pfeil der Minne: „. . . *der süezen strâl mit der diu minne hât ein mâl gestochen in daz herze mîn; ich wæn, ez eigenlich mac sîn frisch und ouch goltvar, gestrichen mit einem bensel dâr* (7). Das Geschoß der Minne dringt aus ihren Augen: *der heizen sunnen stich, der ûz dînen ougen mit schüzzen bræche tougen* 7. *ein minneclichez brehen, daz ûz dînen ougen gie mit einem schoz mîn herz enphie* 8. *der blic, der von dir gie, mit sînem brehen machet wunt* 11. Er betrachtet sich als von der Minne verfolgt, sie will ihn fangen: *der werden minne seil, diu mich ze leit iuch vâhen wil* 3, *diu werdi minn hat iren list an mir erzeigt* 11, *der minne stric* 11. Auch durch andere Vergleiche sucht der Dichter das Leid, das er erduldet, zu schildern: *mich stichet leides dorn* 1, er muss *siech tag lîden* 10, 16; wie ein Tantalus muss er vergebens auf ihren nahen Trost warten: *mich dürst und sih vor mir den sê, des wazzer mir ze aller stunt reichet frow an mînen munt* 16. (Derselbe Vergleich in Bartsch „Deutsche Liederdichter“ 98, 289: „*Tantalus geselle bin ich nûn gesin*“, M. S. F. 23, 13 und 29, 13 beim Spervogel und in Ulr. v. Lichtenstein „Frauendienst“ S. 386.) „*Mich spîset unmuot als ander liut daz ezzen tuot* 16. *ich hân gephehtet beidiu liep und dârzuo leit und dunkt mich, daz des leides seit(e) mê in mînem herzen heln.* 20.

Ausgeführte Vergleiche verwendet der Dichter einigemale sehr treffend. „*dîn vil zarter munt in frœden lechetlichen stât reht als ein rôs der sich zerlât, sô er des senften touwes gert, des er ze meigen wirt gewert . . . wen mir diu ougenweit engât, sô hân ich sendez leit* 7, *reht als der rôse, wan der wirt vom dorn berüert, dâ von er birt sînen smac mit süezecheit, frouw, sust birstu liep und leit, wen dich mîn herz berüeret* 8; *wie schœn in mînem herzen stât daz zwî daz du geimpfet hâst . . . mir seit mîn enphinden, daz ez sich hab gespreitet, dâ von sô wær ez zît, daz man des impfers aste mit trœsten under saste* u. s. w. 16. (Dieses Gleichnis ist unterbrochen und nach einer längern, zum Theile unverständlichen, Einschiebung

fortgesetzt.) *Mîn herz umbvangen hât ein reb, der triubel süezecheit sint sô vol, daz ich nit mê kumber dol, wan wen berüerte mich daz leit, sô tropfent si mit süezecheit ûf mîn jâmer und ûf mîn wê, dâ von ûf dringet frœden klê* 20. Ähnlich weitläufig sind die Vergleiche 8, 51 ff., 18, 33 ff., wo er klagt, dass er nicht wie der Imme Honig aus Blumen schöpfen könne, sondern nur verbittertes Leid finde. Dabei sind oft, wie im letzteren Vergleiche zwischen süßem Honig und bitterem Leide, gut hervorgehobene Gegensätze entwickelt und gelungene Anknüpfungen gemacht. Im allgemeinen zeigt hier der Dichter ziemliche Phantasie und scharfsinnige Kunstfertigkeit im Ausspinnen seiner Gedanken. Ein Zeugnis für diese dichterische Eigenschaft sind auch die wortspielend ausgeführten Gleichnisse: *daz ich ûz jâmers ziegel sæh stætlich in den spiegel dîns antlitzes* 11. — *ich hân frœde ganz und sendez wê von dîner minne stric, frœd von dem süezen bînen bic, den mir dîn munt kan bicken vil mit vil süezen stricken* 11. — *mîn herz dar nâche vichtet wie ich ze dir verpflichtet werd nach dîner senden gir, diu minn vicht aber wider mir und tuot ouch reht, wan möht ich ir mit krankem lîp gesigen, daz würd ich wærlich unverzigen, si lât aber nie kampf mich vinden und sich nicht überwinden — ze aller zît ist sus in mir ein conflictus* 16. Ein ähnliches Wortspiel ist der Inhalt des Dialoges zwischen Dichter und Minne in Nr. 19; ferner gehören daher die Stellen 16, 53. 16, 16. 20, 11. 20, 20. 23, 15. Die breite Ausführung von Bildern mit der nebenher laufenden Erklärung und Ausdehnung jedes einzelnen Momentes ist ein sehr beliebtes Kunstmittel des mittelhochdeutschen Predigtstils. Man kann aus der Vorliebe des Dichters für diesen Schmuck der Rede mit ziemlicher Sicherheit auf seinen geistlichen Stand schließen. Der Vergleich „*daz ich als Adam iht die witz verlier von dîner minne bitz* 10 und die Erwähnung biblischer Helden (10) und der heiligen drei Könige (14) reihen sich an die oben besprochenen Grüße als Beweise für die Neigung des Dichters, Bilder und Vergleiche der Heiligen Schrift zu entnehmen, wodurch er sich ebenfalls als Geistlichen kennzeichnet.

Einzelne Metaphern finden sich zahlreich: *leides dorn* 3, *ouge des herzen* 6, *herzen grap* 8, *der minne biz* 10, *jâmers waben* 10, *der gnâden sælden schrîn* 10, *trôstes tranc* 12, *herzen port* 12, *diep der minne* 16, *trôstes brunn* 20, *leides seit* 20, *gruozes scheppelîn* 21, *leides schimel* 21, *gruozes borten* 21, *der rîme wise* 23; *ich hân gephehtet liep und leit* 20, *diu kunst hât mangen gart, bluomen* 21

u. s. w. Die Umschreibung *mîn, dîn lîp* als Bezeichnung der Person ist verwendet 9, 46. 10, 4; der Mund als pars pro toto ist personificiert in dem Verse: *daz mir dîn zarter munt geb red und trôst ze manger stunt* 12.

§ 33.

Eine im Minnesang sehr beliebte Vorstellung findet auch bei unserm Dichter Verwendung: der Vergleich des Herzens mit einem Hause, in dem die Geliebte eingeschlossen ist. Mit diesem Gedanken oft verbunden ist ein anderer, dass die Liebe durch die Augen in das Herz dringe: *ir beliben in mînem herzen dar în verrigelt, iuch hât diu minn und tief versigelt* 5 (vgl. Heinzelîn: Minnelehre v. 1017); *sît des tages, daz du mir drung in mîn herz durch mîn gesiht* 8. — *möht ez beschehen ân den tôt, ich liez dich sehen in daz wunde herze mîn, dâ du bist geworfen în und von der werden minn ergraben mit sô tiefen buochstaben, daz dich liep dar ûz nieman, wan mit mim tôt ertilgen kan — möht ich genesen, daz herz spielt ich und liez dich lesen* 8. *sît dich diu minn her ab warf in mînes herzen grab* 8. *doch wirt mîn herz dîn niemer frî, dar în hât dich diu minn geschriben und alle welt dar ûz vertriben* 12. Damit hängt der Gedanke zusammen, dass die Liebenden ihre Herzen getauscht haben, dass sie ihm und er ihr zugehört: *wan ich bin êwiclichen dîn, ouch wünsch ich daz du wærest mîn* 8, *ich var dâ hin, doch wizzest, daz ich bî dir bin* 18, *sît ich nit bezzern hort hân den mîn herz und disiu wort . . . daz wil ich dir zu letze lân* 18, *mîn herz, daz ir mîn selbes hant ze stætem dienst versetzet hât* 19, *daz du bist mîn und ich alsô* 20, *so gib ich dir mîn herz und al mîn gir* 20, *minn, ich danken dir, daz du ûz zweier herzen gir mit liep hast einz gemachet* 22.

§ 34.

Der hyperbelhafte Charakter des Minnesangs drückt sich im einzelnen besonders aus, wenn der Dichter seine Freude über genossenes Liebesglück oder die Beständigkeit seiner Liebe schildern soll. Stets versichert er die Geliebte seiner *stæten triuwe;* bis an seinen Tod, in alle Ewigkeit will er ihr treu bleiben: *„ich wil warten iemer iuwer gnâd unz ûf mîn ent“* 2. *„ich bin êwiclichen dîn“* 8 *„mich mac nit gescheiden von dir diz noch keiniu nôt, wan al ein der grimme tôt“* 12. *êwiclîch an dir bestân* 18. *„ich wil die wîl leben dir in stætem dienst ergeben“* 20. 21. *„mit stæter triu unz ûf mîn ent* 21. Im Besitze der Geliebten ruft er

aus: *solher fræd nie mensch phlac noch tuot unz ûf den jüngsten tac* 21. Dagegen äußert sich auch der Kummer, der den Grundton der meisten Briefe bildet, überschwenglich: *„ich wæn daz mich der tôt nit mê flieh als er tet ê sô in werte ein lieber wân* 9. *möht man sterben von leit, sô wær mime lîbe widerseit* 3 *kom minn mit dînes fiures rôst und brenne gar ze pulver mich* 18, *leides mê, den tropfen hât daz mer* 18 (ähnlich ist die Hyperbel im Wunsche: *ich wünsch ir liebes mê den tropfen hab der Boden sê* 19), *tôt waz mîdestu in, der dîn begert nû?* 20 u. s. w. Die Hoffnung auf Gewährung drückt der Dichter aus in den Versen: *„doch hân ich guot gedinc, daz mir ein tac noch bring mê den hundert tûsent jâr trôstes“* 20; müsste er all sein Sehnen schreiben, er müsste *„daz zît vertrîben mit geschrift unz an den jüngsten tac“* 16. Der Ton der meisten Briefe ist der der Übertreibung, ein dem naiven Denken entrückter. Der Dichter stellt sich auf eine Kunststufe, der ein geschraubter Prunk der Rede und ein Schwall von Worten und Bildern die Fähigkeit, einfache Gedanken klar auszudrücken, ersetzen muss.

Auffallend sind die Hyperbeln, die an religiöse Vorstellungen geknüpft sind. Ihre Kühnheit ist oft überraschend und setzt große Naivetät des Dichters voraus; an Freiheit seiner Anschauungen ist natürlich nicht zu denken. Dieses Kunstmittel, das in der Minnepoesie sehr beliebt war, stellt den höchsten Grad der Steigerung des Ausdruckes dar; je kühner es verwendet ist, desto bessern Eindruck soll es auf die Geliebte hervorrufen: *möht ich got vom himel sîn, ir müestent sîn diu muoter mîn* 5; *wan daz ez nit der geloube hat und wær ouch wider dem gebot, ich wolt iuch beten an für got* 5; *ich weiz daz got in fræden was, dô er nit frow an dir vergaz, waz man ze lob sol schowen an allen werden frowen* 7; *ich wolte durch disiu zwei künicrîch in himel und ûf ertrîch koufen lieb mit mînem leben* 17.

§ 35.

Im 13. Briefe scheint der Dichter den Versuch gemacht zu haben, die in der Liebesbriefdichtung oft erscheinende Anaphora des Wortes *„liep“* anzuwenden. Es gelang ihm aber nur, in fünf Versen dieses Wort unterzubringen; in anderen Stücken zeigt sich keine Spur eines ähnlichen Versuches. Die Figur des Asyndetons ist zweimal gebraucht: *dîn ist mîn sin, mîn herz, mîn muot* 11, *mîn trôst, mîn fræd, mîn danc* 20.

§ 36.

Der große Apparat von Blumen und Farben, der in der Minnedichtung und in volksthümlichen Briefen mit symbolischer Bedeutung aufgeboten wurde, ist von unserm Dichter ganz vernachlässigt. Nur die Rose kommt einigemale in Vergleichen vor, jedoch ohne dass ein Nebensinn in das Gleichnis gelegt ist; auch den andern Gegenständen der Natur, die erwähnt werden, wohnt keine tiefere Bedeutung inne. Doch drückt sich ein gesunder Blick für die Außenwelt aus, wenn der Dichter die auf den Thau harrende Rose, die honigsammelnde Biene als Vergleichsobjecte wählt, oder breitere Gleichnisse von dem „geimpften“ Zweige und von süßen Trauben ausspinnt (7. 16. 18. 20). Auch in der Anspielung auf den Bodensee und in verschiedenen Andeutungen, die auf seinen Beruf hinweisen, zeigt er, dass er die umgebende Wirklichkeit nicht aus dem Auge verlor.

Der Schönheit der Geliebten sind gar keine Lobsprüche gewidmet, außer dass ihr Mund einmal der Rose verglichen wird, die sich öffnet, um den Thau zu empfangen (7). Auch mit Attributen ist der Dichter sehr sparsam, ganz gegen die Gewohnheit der Briefdichter. Er nennt die Frau nur: *zarter tróst* 7, *süeziu frucht* 7, *frucht in blüender blüet, meizel des wunden herzen* 8, *lieber hort* 12, *lieber tróst* 12, *alles guotes überguot* 21. Die Wirkung der Schönheit ist mit geringer Kunst gezeichnet: *só tuon ich niht wan gaffen an dînem minneclichen liz* 7; an ihrem süßen Anblick findet er seine Augenweide 8, wenn er sie sieht, so steht sein „*herz in sprüngen hó*“ 11, ihr Blick verwundet ihn mit seinem Glanze 11, als er sie zum erstenmal sah, nahm ihn die Liebe gefangen 13, der süße Blick ihrer Augen entführte sein Herz 19. Ihr Mund wird gewöhnlich „*minneclich*“ genannt, ihr Blick „*süez*“, ihre Augen werden einmal als „*spilnde*“ bezeichnet, welcher Ausdruck der Minnedichtung sehr geläufig ist. Die gewöhnliche Anrede ist „*zartiu frówe, werder friunt, liebez liep*“. Einmal wird die Schönheit der Frau im ganzen zusammengefasst in den Worten: „*got in frœden was, do er nit an dir vergaz waz man ze lob sol schowen an allen werden frowen*“ 7.

§ 37.

Nicht selten verfällt der Dichter in derbe Ausdrücke, besonders im 4. und 10. Briefe, in denen er sich über die Spottsucht und Falschheit der Frau beklagt: *ir wærent nit ze hell ge-*

varn, ob ir geleistet hettent daz, daz mir von iuch gelobt was 4; *ich bekenne wiz bî swarzem wol* 10; *daz dîn list mich effen welle* 10; *daz ich doch nit heiz iur gouch* 4. Auch in andern Stücken sind seltsame Wendungen gebraucht, z. B.: *ô wê min, dîn valschez leben wil an mir ze sêre kleben* 5; *diz hânt mir die wend verslagen, an den geschriben stât daz klagen* 9; *dâ von sô spîset mich unmuot, als ander liut daz ezzen tuot* 15. Dem Urkundenstil entnommen ist der Ausdruck: *ich bitte alle die diz hœrent, schent, ald lesent* 23. Einmal schildert der Dichter bündig den Eindruck der Schönheit: *mir geviel nie mensch baz* 5. Ähnliche hausbackene und triviale Wendungen finden sich in ziemlicher Anzahl. Die Formel *„ân allen wân“*, die sich besonders im volksthümlichen Briefstil oft findet, kehrt in den Stücken 1. 9. 18 und 21 wieder.

Eine durchwegs gebrauchte Phrase ist die Entschuldigung des Dichters, dass seine Kunst sehr mangelhaft sei: *sit mir diu kunst erban, daz ich iuch nit danken kan* 2 und ganz ähnlich 7, 63; *künd ich dich mit liep grüezen . . . daz tæt ich* 7 und ähnlich 12. 13. 14. 16. 17. 21; zuletzt folgt in Nr. 23 noch eine weit ausgeführte bescheidene Klage des Dichters, dass er nur noch Disteln gefunden habe, wo die Meister vor ihm Blumen pflückten, und wo er eine Blume fand, da verwelkte sie, wenn er sie in den Kranz flechten wollte.

§ 38.

Das Verhältnis der Geschlechter, das den Charakter des Briefverkehrs bestimmt, steht in unserem Denkmal, scheinbar wenigstens, auf der Stufe des traditionellen Minnedienstes. Die natürlichen Stellungen von Mann und Frau sind verschoben (vgl. II. Theil), der Liebhaber ist der Sclave, der sich willenlos in den Dienst der Angebeteten ergibt. Sie hat ihm zu befehlen; was sie ihm zu geben geruht, hat er unterthänig als Gnade anzunehmen; er ist da, um ihr zu huldigen. Der ganzen Briefdichtung eigen ist die jedesmalige Versicherung des Schreibers, dass er sich in den Dienst der Frau begebe, und so kehrt diese Wendung auch bei unserm Dichter regelmäßig in fast allen Stücken wieder, und ebenso die Bitte, dass die Frau Gnade üben möge. Von ihr erwartet er allen Trost, sie ist ihm die höchste aller Frauen, der er stets gehorsam ist: *daz ich ûf gnâd ergeben iuch hân min herz und ouch min leben* 1, *sît ich diener wird genant, daz du mir tüejest schier erkant, wâ mite ich dir allermeist*

dien und dînen willen leist 7, *für alle welt und alliu wîp* 8, *ûz aller welt erkorn, als den rôsen vor dem dorn* 8, *mînen willen gar gegeben in dînen gewalt die wîl ich leben* 11, *in dîne hende zartiu frow ergib ich mich* 12 u. s. w. Der Dichter übernahm aber diese Phrasen, ohne dass sie ihm recht passten. Er ist ein höflicher Mann und von der Verehrungswürdigkeit der Frau überzeugt, aber nicht so ganz verbildet, um nicht hie und da natürliche Gefühlstöne durchbrechen zu lassen. Schon oben sind einzelne derbe Ausdrücke erwähnt worden, der ganze Ton der Briefe Nr. 4 und 10 hebt sich von dem conventionellen ab. In dem Manne, der sich verspottet und betrogen sieht, regt sich der Stolz und er ist weit entfernt davon, sich als Spielzeug des Weibes zu fühlen. Zwar lenkt er, nachdem er seinen Groll geäußert, wieder zur Güte ein, aber es zeigt sich aus den anfänglichen Außerungen klar genug, dass ihm die willenlose Ergebenheit nicht eigen ist, die sonst die Verfasser höherer Briefe charakterisiert. Wie er in Nr. 22 sich ganz dem volksthümlichen Muster anschloss, so hat er wahrscheinlich auch bei diesen Auslassungen seiner Entrüstung niedere Briefe im Auge gehabt, in denen manchmal die Frau durchaus nicht zart behandelt wurde. Die höfliche Anredeform „Ihr" tauscht er bei intimerem Verkehr mit „Du"; die Anfangsworte des 7. Briefes enthalten scheinbar die Entschuldigung für diesen Wechsel, die hauptsächlich in den unverständlichen Versen 16—17 liegen muss. Der Dichter meint, dass sie ihm erlauben solle, sie in der Einzahl anzureden, und dies nicht für *„unzuht"* halten möge, denn er hat sie allein auserkoren, und einen Freund wie zwei Personen anzusprechen, sei *„vientlich"*. Er verlangt von ihr auch theilweise als Gegendienst, dass sie ihm Gruß und Botschaft sende. Von einer Gabe ist nur in Nr. 2 die Rede: die Geliebte sandte ihm ein Geschenk, worauf er antwortet, dass ihr Gruß sein Leiden mehr trösten würde, als Gold und Geschmeide. Als endliches Ziel sucht er ihre volle Gunst zu erlangen: *ich kûm enbît des tages und der lieben stunt, daz mich trœst dîn zarter munt"* 12, *daz du mich lêrest, wie ich werd ein dieb der minn und wie ich kum ze dir, ald du ze mir"* 16. Allerdings spricht er dabei nur züchtig *„daz ich mit red mich dîn gesat"* und er beschwichtigt ihre begründete Furcht, dass er ihr gefährlich sein könnte, mit dem Versprechen, stille zu dulden (17), aber unverhohlen drückt er bei einem zeitweiligen Abschied wieder aus, dass es ihn am meisten kränke, vor dem Genusse die Geliebte verlassen zu müssen,

und endlich verlangt er von ihr, sie solle seiner *gir gehorsam sîn* 20, *sô fünd ich und diu minn den list, der mich wol vor leide frist.* Endlich gewährt sie ihm das Ersehnte und er dichtet nun eine schwungvolle Dankrede: *mîn herz muoz in frœden sweben, sô ich gedenk der lieben stunt, daz mir ir trôst ist worden kunt!*, sie hat ihm ihren *willen gegeben* 21. Im ganzen offenbart sich in diesen Briefen ein natürliches Empfinden, dem platonisches Schmachten ferne liegt. Der Dichter geht sehr zielbewusst, wenn auch mit aller Schonung weiblicher Gefühle vor, und seine unterwürfigen Phrasen stehen manchmal in merkwürdigem Gegensatz zu dem endlichen Verlangen, dass sie ihren Willen ihm unterwerfe.

Quellen und Beziehungen.

§ 39.

In der Schlussbetrachtung (Nr. 23) äußert sich der Dichter über die Absicht und die Entstehung seines Werkes: er wollte auf den Wegen der Meister gehen, und wo ihnen eine Blume entfallen war, wollte er sie aufheben, um seinen Kranz mit ihr zu schmücken. Unter den „Meistern“ können nur die Minnesänger im allgemeinen verstanden werden, ein bestimmtes Vorbild ist dem Dichter nicht nachzuweisen. Aus dem Minnesange schöpfte er seine poetischen Mittel; die Form und einzelne typische Wendungen waren durch die Überlieferung der Liebesbriefe vorgezeichnet. Aus diesen Elementen wollte er Dichtungen schaffen, die den Erzeugnissen einer besseren Zeit würdig zur Seite stehen könnten. Die Gebildeten sollten die Geschmacklosigkeit der Mode ihres Briefstils an dem Unterschiede kennen lernen, der diese Briefe von der gewöhnlichen verrohenden Schreibweise trennte. Der Dichter kannte den gebräuchlichen Stil wohl und entnahm ihm mehrere beliebte Formeln, ja er bemühte sich, in einem Stücke, Nr. 22, den bekannten Ton völlig zu treffen, jedesfalls in der Absicht, seine Briefe dadurch dem Publicum zu empfehlen.

Die einzelnen Motive der Liebesbriefdichtung im Zusammenhange der ganzen Überlieferung zu verfolgen, wird die Aufgabe des II. Theiles sein; hier kann nur auf einzige hervorstechende Ähnlichkeiten der 23 Stücke mit den Werken anderer Dichter hingewiesen werden. Die Idee, durch Briefe den ganzen Gang

eines Verhältnisses zu begleiten, liegt schon der *Minnelehre* zugrunde und wird von *Höhne* deren Verfasser als originelles Eigenthum zugesprochen. (Vgl. S. 48.) Ein ähnlicher Grundgedanke ist jedoch schon im *Frauendienst* Ulrichs von Lichtenstein vorhanden, auch bei diesem bezeichnen die eingeschobenen Briefe den Entwicklungsgang seines Verhältnisses. Die Briefbücher müssen jedesfalls auch entsprechend den verschiedenen Abstufungen einer Liebschaft abgefasst gewesen sein. (Siehe II. Theil.) Wenn auch keine directe Beeinflussung des Verfassers der Minnelehre durch Ulrich (vgl. Höhne), noch unseres Dichters durch die Minnelehre nachzuweisen ist, so lag der Grundgedanke doch in der ganzen Technik der Briefdichtung und die Originalität des Verfassers einer solchen Briefreihe kann sich nun in der freien Gestaltung der einzelnen Stücke oder der Heranziehung neuer Motive zeigen. Der Dichter unseres Denkmals dürfte die Gedanken, Briefe an die kranke oder die im Kloster befindliche Geliebte zu richten, als sein Eigenthum zu beanspruchen haben. Die andern Stücke weisen keine außerordentlichen Situationen oder Motive auf.

Originell ist bei dem Dichter die Verknüpfung der Grußformel mit religiösen Vorstellungen und die Verwendung der Sprachmischung im Briefstile. Die Quellen seiner lateinischen Citate sind oben, soweit sie auffindbar waren, angeführt worden. Einige verwandte und zu vergleichende Stellen aus dem *hohen Liede* des Brun von Schonebecke mögen hier erwähnt werden. Beziehungen des schwäbischen Dichters zu dem Magdeburger Constabler, der um 1280 blühte, sind nicht anzunehmen. Das Werk des gelehrten Sachsen mischt zwar vornehmlich lateinische Prosa in den deutschen Text (vgl. Germ. Abhandl. VI. 67), und leitet durch die Formeln: *„daz spricht“*, *„daz schribet uns“* in die deutsche poetische Umschreibung über, doch finden sich auch kürzere Citate, die mit deutschen Versen gereimt sind, z. B. v. 1938: *darumbe sprechen wir alz iz is: pater noster, qui es in coelis,* ähnlich 2264, 2275 (wo Seneca citiert ist), 2810, 2858, 12039. Gleiche Stellen aus der Heiligen Schrift stehen bei Schonebecke und in unsern Briefen: *ex abundantia cordis os loquitur* 23, 40, Schoneb. 3166; *est fortis ut mors dilectio* 8, 23, Schoneb. 8812; *sub umbra illius, quem desidero* 7, 55, Schoneb. 9983; *daz schribet der heilige Sinte Paulus: caritas nunquam excidit* Schoneb. 5056, im Briefe 9, 9: *multas excedit caritas virtutes, als ez der lêrer*

Paulus wil (vgl. § 30). Das Citat: *diu liebe ist stark sam der tôt* 8, 26 steht auch Schoneb. 338 und Ges. Abent. 26, 486.

An Hartmann I. Büchlein erinnert das Motiv des Rechtsstreites im 19. Briefe, jedoch kann nur die Lebhaftigkeit des Dialoges in diesem Briefe mit dem monostichischen Gespräche im I. Büchlein v. 1168 ff. einigermaßen verglichen werden, ohne dass Beziehungen und eine annähernde Ähnlichkeit des künstlerischen Aufbaues zu finden sind. Ein Sprichwort bei Hartmann I. 1617: *ein stein, ob der etwâ lît, daz ein tropfe ze aller zît emzeclichen drûf gât, swie kleine kraft ein tropfe hât, er machet durch den stein ein loch* ist auch im Briefe 5, 60 enthalten (vgl. Schönbach, Über Hartmann, S. 217 f.); ein anderes: *dan ûz ougen, dan ûz muote* II. Büchl. 724 steht in etwas veränderter Form 12, 20: *siht ûz ougen der ist ûz muote.*

Mit den Briefen der Minnelehre sind die vorliegenden Stücke nicht zu vergleichen, viel einfacher in Aufbau und Gedanken und sachlicher in der Ausführung, stehen jene auf einer Stufe der Entwicklung des Briefstils, die sich noch durch schlichte Kunst auszeichnet und vom Phrasenschwulst der späteren Formelbücher nichts an sich hat (vgl. II. Theil). Einzelne Wendungen der Minnelehre finden sich indes auch in unsern Briefen, ohne dass, bei der Allgemeinheit solcher Formeln an Entlehnung gedacht werden muss: *daz dir nâch wunsch ein leben geruoche got ân ende geben* 8, 19; *heil und nâch dem wunsch ein leben geruoch dir got ân ende geben* Heinz. 1405; *künd ich von solhen sachen ein wilkomen machen* 13 — *künd ich von liebes sachen getihten und gemachen* Heinz. 2185. — Der Reim: *dar in bin ich verrigelt und alsô versigelt* Heinz. 1021 steht in derselben Gedankenverbindung 5, 97: *ir beliben in mînem herzen dar in verrigelt, iuch hât diu minn und tief versigelt.*[1]) Die versuchte Anaphora mit dem Worte *liep* 13 ist bei Heinz. in dem Briefe 1575 ff. und im Gespräche 1705 ff. durchgeführt. Deutsche und lateinische Sprichwörter sind bei Heinz. von v. 1957 an in den Text verwoben, jedoch entspricht keines von ihnen den in unsern Briefen verwendeten.

Einzelne Gedanken, z. B.: *daz dîn list mich effen welle* 10 (ähnlich: *du wænest vil lihte äffen mich*, Heinz. 1282) und: *wer möhte sender nôt erspehen, den haben liep und selten sehen* 11 er-

---

[1]) Vgl. Hartmann, II. Büchlein v. 725.

scheinen im Liedersaal auch im Stücke Nr. 184; das Sprichwort „*manlichs muot ist nit gelîch, der eine ist bœs, der ander guot* steht Liedersaal Nr. 28 und im Briefe Nr. 6, 25. Für die deutschen Sprichwörter des Denkmals hat Freidank, den z. B. auch Heinzelîn benützte (2019), unserem Dichter nicht als Quelle gedient. Die einzige Übereinstimmung liegt in der Aufzählung der biblischen Helden, die von Weibern betrogen wurden: „*sît Adâm und ouch Samsôn, kunic Davît und ouch Salomôn mit listen hânt betrogen wîp* 10. Dieselben Namen in gleicher Reihenfolge führt Freidank an (Grimm 104, 22), und ebenso Frauenlob (Ettmüller, S. 102) und der Dichter des „*sleigertüechlîn*“ (Bibl. d. lit. Ver. 21, S. 203, 14).[1])

Die Einflechtung von Sprüchen aus den lateinischen Dichtern, besonders aus Ovid, ist schon in der Poesie der Troubadours, besonders in ihren Briefen, sehr gebräuchlich (Diez, Poesie der Troubadours, S. 127), Ovid galt als Autorität in Minnesachen. Eine Fundgrube für Sprichwörter, die in der Anlage ganz dem deutschen Freidank entsprach, besaßen die Provenzalen in dem Buche „*Seneca lo savi*“, das sie emsig benützten. (Bartsch, Grundr. d. provenz. Lit., S. 45.)

Charakteristik des Dichters.

§ 40.

Der Dichter ist von dem ernsten Streben geleitet, in seiner Kunst durch getreue Nachahmung der innern und äußern Technik der Meister etwas Würdiges zu schaffen. Sein Können bleibt in allen Punkten hinter dem Wollen zurück, er kennzeichnet sich in jeder seiner Eigenschaften als Dilettanten. Die Begeisterung für die edle Kunst, die Entrüstung über ihren Verfall und eine eigene glückliche Liebe sind die Triebfedern seines Unternehmens, den Zeitgenossen Muster gehaltvoller und standesgemäßer Liebesbriefe zu bieten.

Genau hat er den Versbau und die Reimtechnik studiert; die metrischen Regeln entnahm er aber nicht der classischen, sondern der heruntergekommenen Kunst der Epigonen, und er vermag sie nicht ohne mancherlei Verstöße zu handhaben. Zahlreiche Flickverse, unverständliche Sätze, abgebrochene und selt-

[1]) Vgl. Hugo v. Montfort (Wackernell) Nr. 24.

same Constructionen sind die sichtbaren Zeichen mühevollen Ringens mit dem Versbau und der Sprache, die auch vom Dialecte stark beeinflusst ist und mit Verkürzungen willkürlich umgeht. In der Reimgebung befleißigt er sich anerkennenswerter Reinheit und zeigt sogar ein deutliches Streben nach künstlichen Formen, ohne damit besonders glücklich zu sein, auch ist sein Reimvorrath nicht groß und bestimmte Bindungen kehren auffallend oft wieder. Die Gedanken borgt er dem Minnesang und der Überlieferung der Liebesbriefe ab, die innerhalb eines gewissen Kreises von Anschauungen eine große, stets gleichartige Masse von Vorstellungen und Ausdrücken weitertrugen. In ihrer Verwendung ist er nicht durchaus geschickt, er gruppiert zwar sinngemäß die passenden um das gewählte Grundmotiv, aber er vermag oft ihren Fluss nicht einzuhalten und verfällt in eintönige Phrasenmacherei. Von übertriebener Lobrednerei und der Häufung von Attributen hält er sich ferne; als Mangel mag es empfunden werden, dass er für die Schönheit der Frau gar keine Worte hat. Manche Wendungen entlehnt er dem volksthümlichen Stile, wohl um seinen Briefen die Beliebtheit zu sichern, die gewissen Formeln entgegengebracht wurde und um sich nicht in zu feindseligen Gegensatz zu der allgemeinen Sitte zu setzen. Grüße, Segenswünsche und Anredeformeln musste er aus demselben Grunde so beibehalten, wie sie der gewöhnliche Briefstil kannte, er gestaltet jedoch die Formeln sehr umfangreich und zieht die verschiedensten religiösen Vorstellungen zur Erhöhung der Wirkung heran. Sein Streben war, die überlieferte Form mit höherem Gehalte zu füllen und seine Musterbriefe den Gebildeten dadurch angenehm zu machen, dass er sie dem Verständnisse der Laien entzog. Daher mischte er prunkend Latein in seine Gedichte, das er aus heiligen und profanen Büchern mit einer Sachkenntnis schöpfte, die nur dem geistlichen Manne zugebote stehen konnte. Dieses Kunstmittel ist sein besonderer Stolz, er kennzeichnet durch seine Verwendung das Selbstbewusstsein, einem bevorzugten Stande anzugehören, von dem er auf das Volk mit einer gewissen Verachtung herabsieht. Echter, als die in einzelnen Briefen erscheinende Entschuldigung, dass ihm die Kunst mangle, zu sagen, was er wünschte, klingt das im Schlussworte ausgedrückte Bedauern, dass er sein schönes Vorhaben nur mangelhaft ausführen konnte. Begeisterung für die edle Kunst und verständnisvolles Empfinden wohnt ihm inne, so ist

es glaublich, dass er zum Schlusse die Unzulänglichkeit seines Könnens im Vergleiche zu seinen Vorbildern in bescheidener Erkenntnis eingestehen konnte.

Die Vorzüge des Dichters liegen in einer gewissen Beweglichkeit und Vielseitigkeit seiner Phantasie. Unerschöpflich scheint er in neuen Wendungen, um den Gruß pathetisch einzuleiten, in der Zusammenstellung aller Mittel der Überredung, um der Frau die Größe seiner Leiden und die Nothwendigkeit, dass sie ihn tröste, zu erklären. Die Bilder und Vergleiche, die er wählt, zeugen von einem klaren Blicke für die Außenwelt, manche ausgesponnene Gleichnisse sind sehr treffend gedacht, jedoch oft durch die Mangelhaftigkeit des Ausdrucks geschädigt. Einige, der lebenden Natur entnommene, sind mit feiner Beobachtung in allen Beziehungen so gut ausgenützt, dass man annehmen muss, der Dichter habe mit dem Landleben, dem er die Vergleiche entlehnt, in persönlicher Berührung gestanden. In der Ausführung der Gedanken lateinischer Citate, sowie in ihrer Verflechtung in die Briefe zeigt er großes Geschick, auch theilweise in der Steigerung der Mittel seiner Redekunst. Gesundes Empfinden belebt sein Verhältnis zu der Frau, durch den feierlich angeschlagenen Ton der Convention klingt naiv derb oft der Naturlaut frischer Sinnlichkeit. Seine Geliebte verehrt er, er will aber nicht ihr Narr sein; er verlangt ihre Liebe angeblich wohl als Gnade, thatsächlich aber fühlt er das Recht des werbenden Mannes. Alle diese Eigenschaften kennzeichnen ihn als begabten und liebenswürdigen Menschen von ehrlichem und natürlichem Empfinden und lebhafter Empfänglichkeit für das Schöne und Edle. Die gute Absicht, das emsige Bemühen, Bildung und Verstand konnten aber den Mangel einer kräftigen dichterischen Begabung nicht ersetzen, die oft mit vieler Phantasie verwendeten poetischen Mittel und aller gesuchte Prunk der Rede täuschen nicht über die Unfähigkeit zu künstlerisch maßvoller Gestaltung hinweg. Unmittelbare Vorbilder sind dem Dichter nicht nachzuweisen, aber er kann nur in beschränktem Sinne als originell gelten. Seine Arbeit bestand in der selbständigen Zusammenfügung der überlieferten Gedanken und Ausdrücke. Sich selbst ahmt er in steter Wiederholung derselben Motive und Phrasen und in der Benützung desselben Reimvorrathes nach.

§ 41.

Der Dichter lebte im 14. Jahrhundert in der Constanzer Gegend. Den Bodensee erwähnt er selbst in einem Vergleiche 19, 58, auch an einer anderen Stelle (16, 68) spricht er, zwar nur in bildlichem Sinne, von einem See. Seine Kenntnis des ländlichen Naturlebens und die Vorliebe, mit der er Bilder aus diesem Kreise wählt, lassen vermuthen, dass er sich auf dem Lande aufhielt. Wahrscheinlich war er ein Geistlicher, auf diese Eigenschaft weist seine genaue Bekanntschaft mit der Heiligen Schrift, seine lateinische Bildung und die stark hervortretende Neigung, religiöse Vorstellungen heranzuziehen, oft mit auffallender Naivetät, oft mit überraschend kühnen Wendungen, die allerdings aus der Überlieferung der Briefdichtung abzuleiten sind. Auch die der kirchlichen Tageseintheilung entsprechenden Zeitbestimmungen *nôn zît* 7, 51, *vesper* 8, 90, sowie das Grußwort *âvê* 8, 16. 8, 86 können diese Vermuthung bestätigen. Der Versuch eines für den alten Minnesang begeisterten Mannes, den Zeitgenossen Muster eines würdigen Briefstils zu bieten, lässt auf einen rohen Geschmack des Volkes in dieser Hinsicht schließen, gleichzeitig auch auf die allgemeine Verbreitung der Sitte, nach Formelbüchern poetische Liebesbriefe zu verfassen, an der Gebildete wie Ungebildete theilnahmen. In der Zeit des Niederganges der Dichtkunst ist ein solches Unternehmen eines gebildeten Mannes, im Geiste der alten Meister die herrschende Mode zu veredeln, rühmend anzuerkennen, und wenn auch das Werk hinter dem Wollen des Dichters zurückblieb, so verdient es doch als wohlgemeinter Versuch alle Beachtung.

§ 42.

Einer bestimmten Persönlichkeit die Verfasserschaft zuzuweisen, hat auf Grund einer Bemerkung Mones und nach einer flüchtigen Untersuchung des Textes Karl Bartsch im 32. Bande (1887) von Pfeiffers Germania, S. 246 ff. versucht. Er hält es für wahrscheinlich, dass diese Dichtungen dem Manne zugehören, über den eine Constanzer Chronik (in Mones Quellensammlung zur badischen Geschichte I. 323.) unter den Ereignissen des Jahres 1383 berichtet: *„Item anno 83 do starb der sälig Müttinger an sant Polaijgen tag, der was ein gûter tihter ze latin und ze tütsch“*. Zu dieser Stelle machte Mone die Anmerkung, dass die Nummern 3, 5, 7, 8, 9, 17, 18 und 23 in Lassbergs Liedersaal, in

denen dem deutschen Texte lateinische Stellen eingefügt sind, diesen Dichter zum Verfasser haben dürften. Allerdings wäre nach dem Wortlaute der Chronik zunächst an rein deutsche oder lateinische Gedichte zu denken, und die Ansicht ist sehr gewagt, dass man auch solche vermuthen dürfe, in denen beide Sprachen gemischt sind. Die Lieder des Müttingers waren nach dem Zeugnisse des Verfassers der Zimmer'schen Chronik (22, 193) wohl angesehen. Die betreffende Stelle aus dieser Chronik hat Freih. v. Lassberg abgeschrieben und an v. d. Hagen mitgetheilt, der sie Minnesinger IV. 883 abdruckte. Es wird darin eine Reihe von Dichtern aufgezählt, die dem Chronisten namhaft erschienen, unter ihnen der Müttinger.

Dazu bemerkt v. d. Hagen, dass „Meutinger" sich urkundlich im 13.—14. Jahrhundert im „Ries" finden, der Landzunge zwischen dem untern und dem Überlinger See, in unmittelbarer Nähe von Constanz. Der Flurname *„Mútinges geriute"* aus derselben Gegend, der in einer Urkunde Mangolds von Nellenburg und der Grafen von Heiligenberg vom Jahre 1267 begegnet, weist auf dasselbe Geschlecht. Ein Bertholdus, dictus Müttinch erscheint in einer Salemer Urkunde vom 25. August 1295 als Besitzer eines Hofes *„ûf dem bühel"*, ein Hainricus dictus Mütting am 14. Januar 1299, (Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins 39. S. 273, 329.) Mone weist in derselben Zeitschrift (8, 69) den Namen Muetinger, Mietinger aus dem Jahre 1642 in Meersburg nach, in der letzteren Schreibung lebt der Name und das Geschlecht noch heute am Bodensee (z. B. in Friedrichshafen). Den einzigen Grund für die Zuweisung der 23 Gedichte an diesen Verfasser (nach dem Nachweise, dass alle 23 Stücke dieselbe Urheberschaft bekunden), bildet die Bemerkung, dass der am 28. August 1383 gestorbene Dichter sich in deutscher und lateinischer Dichtung ausgezeichnet habe. Indes ist die Thatsache, dass der Autor in einem gebildeten Manne zu suchen ist, der im 14. Jahrhundert in der Nähe von Constanz am Bodensee lebte, jedesfalls eine gewichtige Stütze dieser Hypothese, und da kein uns erhaltenes Gedicht den Namen des alemannischen Poeten trägt, so ist es immerhin möglich, an einen Zusammenhang der ohne Autornamen überlieferten 23 Gedichte mit dem verwaisten Namen des Müttinger zu denken, wenn man die willkürliche Voraussetzung wagen darf, dass dieser Mann ein Geistlicher gewesen sei.

Zweiter Theil.

Literarhistorische Stellung des Denkmals.

(Geschichte der poetischen Liebesbriefe.)

Die deutschen poetischen Liebesbriefe haben in der „*Geschichte des deutschen Briefes*“ von *G. Steinhausen,* (1. Theil, S. 6 ff., 183), die Würdigung gefunden, die ihnen im Zusammenhange der Entwicklung der Briefschreibekunst überhaupt zukommt. Die poetische Seite dieser Briefe konnte der Culturhistoriker, dem Charakter seines Werkes entsprechend, nicht berücksichtigen, als Ausgangspunkt der Gattung nahm er nicht romanische Vorbilder, sondern die alten Liebesgrüße an. *Uhland* hat in der dritten Abhandlung zu seinen Volksliedern (Wett- und Wunschlieder), und den zugehörigen Anmerkungen den alten Liebesgruß charakterisiert und mit den Liebesbriefen neuerer Zeit in Verbindung gebracht. Die höfischen Liebesbriefe aus der Periode des Minnesanges hat nur *Wackernagel* als eigene Abart der Liebesdichtung beachtet (Litg. I. § 77, S. 346), und als Nachahmungen französischer Muster angenommen. *Goedeke* (I. § 78, S. 254) und *Koberstein* (I. § 120, S. 253) geben nur kurze Hinweise mit Anführung einzelner Quellen, während Uhland, Wackernagel und Steinhausen den größten Theil der vorhandenen Literatur zusammenstellen. In kurzen Zügen hat *Hoffmann von Fallersleben* (Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters 2, 126, Weimarer Jahrbuch 2, 236), einen Umriss der Geschichte des poetischen Liebesbriefes gegeben, besonders mit Rücksicht auf seine äußere Form und die Art seiner Beförderung. Einzelne Hinweise stehen bei *Kelle,* Gesch. d. d. Lit. I. 280; *Schönbach,* Über Hartmann von Aue, S. 395; *Haupt,* Einleitung zu Hartmanns Büchlein S. VIII; *Müllenhoff-Scherer,* Denkmäler, 3. Ausg. II. 152.; *Khull,* Gesch. d.

altd. Lit. S. 388. Eine zusammenfassende Würdigung dieser poetischen Gattung mit Untersuchung ihrer Beziehungen ist noch nicht unternommen worden.

I. Die Liebesgrüße.

Die ältesten überlieferten Zeugnisse deutscher Liebeslyrik sind die Liebesgrüße.[1]) Unverändert in ihrem Wesen, sind sie von den ersten Zeiten dichterischer Bethätigung der Nation an durch den Wandel der Jahrhunderte bis in die neueste Volkspoesie erhalten geblieben und ihr Ursprung ist über das erste erhaltene Denkmal in die Zeiten der Stabreimdichtung zurückzuverlegen.[2]) In dem lateinischen Gedichte „Ruodlieb" aus dem 11. Jahrhundert finden sich die ersten Spuren dieser Volksdichtung, die zugleich auf eine lange und allgemeine Bekanntschaft des Volkes mit solchen Reimsprüchen hinweisen. Der Bote des Helden Ruodlieb, von diesem auf Brautwerbung gesandt, fragt die Schöne, was sie seinem Herren entbieten lasse. Sie übergibt ihm eine Antwort, in der deutsche Reimsätze merkwürdig mit den lateinischen Hexametern verwoben sind:

dic illi nunc de me de corde fideli
Tantundem l i e b e s, *veniat quantum modo* l o u b e s,
Et volucrum w u n n a *quot sint, tot dic sibi* m i n n a,
Graminis et florum quantum sit dic et honorum.[3])

„Dass diese Grußformel eine altvolksmäßige sei, dafür sprechen eben die deutschen Reimsätze." (Uhland.) Der Dichter rechnete jedesfalls auf die Bekanntschaft seiner Leser mit solchen Liebesgrüßen, als er die Reimwörter seinen Versen einfügte.[4]) Es erhellt also das Vorhandensein eines Brauches, durch Boten der geliebten Person in allgemeinen Ausdrücken ein Bild der

---

[1]) *Wilmanns,* Leben und Dichten Walthers, S. 293 und *E. Th. Walter,* Germania 34, 1 bestreiten, dass die Liebesgrüße einen Ansatz zur Liebeslyrik bedeuten.

[2]) *Uhland,* Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder (Bibl. d. Weltliteratur) III. 208. IV. 135; *M. Frh. v. Waldberg,* Gesch. d. Renaissance-Lyrik S. 18; *Steinhausen,* G. d. d. B. 6.

[3]) Ruodlieb, hggb. v. *Seiler,* Stück XVII v. 11—15 und wiederholt v. 65—69.

[4]) *R. M. Meyer,* Ztschr. f. d. Altert. 29, 122 ff.; *Khull,* Gesch. d. altd. Lit. 388; *Müllenhoff-Scherer,* Denkmäler, 3. Ausg. II. 152; *Kelle,* Literaturg. I. 280.

Gemüthsstimmung kundzuthun, dem zwar jede eigenartige Färbung mangelte, das aber gleichwohl jede längere Schilderung ersetzte. In der Zeit, die noch der Epoche der großen nationalen Epen so nahe stand, in der das Volk sich erst, nachdem es das große Denkmal seiner Vergangenheit geschaffen hatte, auf sein Inneres zu besinnen begann, kann man einen entwickelteren Ansatz zur Liebeslyrik nicht erwarten. Man fieng schon an, sich aus der großen Masse als Individuum herauszufühlen und auf die Stimmungen der Seele aufmerksam zu werden, aber es mangelte noch der Muth, das eigene Wesen zu enthüllen und auch die Möglichkeit, die Stimmung in genügender Klarheit zu erfassen, sowie das rechte Wort, um das vielleicht bewusst Gewordene auszudrücken. Daher schufen sich gleichsam von selbst die Formeln, die zur Bezeichnung eines bestimmten Gemüthszustandes verwendet werden konnten, die, wie eine Münze zu einem vereinbarten Werte gegeben und genommen wurden, ohne dass es nöthig war, dass sie individuelle Prägung zeigten. So verschwand der Einzelne schüchternen Gemüthes in der Menge und dennoch hatte er in den Gruß sein lyrisches Empfinden hineingelegt, das der Empfänger zwischen den Zeilen heraus lesen oder hören musste.

Ein Herausgeber des Ruodlieb (Schmeller) hat aus dem letzten Verse des Liebesgrußes eine Verwandtschaft dieser Grüße mit der lateinischen Dichtung erschließen wollen und das ganze Gedicht dem *Frater Froumund* aus Tegernsee zugeschrieben, weil von diesem ein ähnlicher Gruß überliefert ist, den er an den Bischof *Liutold* von Augsburg richtete:

Frater Froumundus Liutoldo mille salutes
Et quot nunc terris emergunt floscula cunctis.

Seiler bestreitet in der Einleitung zu seiner Ausgabe (S. 160 ff.) die Urheberschaft Froumunds und den Grund zu ihrer Beanspruchung auf das entschiedenste. Solche Grüße waren nicht Eigenthum des Dichters, sondern der Poesie im allgemeinen. Eine Menge ähnlicher lateinischer Formeln ist uns außer dieser einen Froumunds überliefert:

Ut verni flores, cui crescunt semper honores . . .
Tot gratulationes, quot vagulus lupus novit semitarum diversitates.[1])
Quot coelum retinet stellas, quot flores prati, vel quot sunt gramina campi.[2])

[1]) *Seiler,* a. a. O.
[2]) *Burdach,* Z. f. d. A. 27, 354 Anm.

Schon während der karolingischen Zeit waren solche lateinische Grüße auch zwischen gelehrten Männern üblich.[1]) Die Überlieferung geht bis zu *Martial* zurück und auch aus der Bibel und dem indischen Pantschatantra können ähnliche hyperbelhafte Formeln nachgewiesen werden, in denen der Begriff des Unzähligen durch Vergleiche wie: zahlreich, wie die Blumen des Feldes, wie Sand am Meere u. s. w. umschrieben wird.[2]) Eine Formel in den Carm. Bur. 82 *„quot sunt flores in Hyblae vallibus"* kehrt noch im 17. Jahrhundert bei Zincgref und in einem Ballet Schirmers wieder.[3]) Zahlreich sind solche Vergleiche in den *Epist. obscur. vir.*[4]) verwendet: *Salutes maximas et multas bonas noctes, sicut sunt stellae in coelo et pisces in mari* S. 12, *quot habet coelum stellas et mare arenas* S. 26, *quot in mari sunt guttae* S. 81, *plures salutes, quam sunt in Polonia fures* S. 233 u. s. w. Am Beginne lateinischer Episteln finden sich einfache Grüße ebenso gleichmäßig in der Antike, wie in der Mönchsliteratur des Mittelalters:

Hanc tuus e Getico mittit tibi Naso salutem. Ovid, Trist. XIII. 1.[5])
Nobile gauderem, si scirem dicere carmen,
Fratribus omnimodis salutamina dicere vellem. Froumund v. Tegernsee.[6])

Die Ähnlichkeit aller dieser Grüße mit den Reimen des Ruodlieb ist so gering, dass eine Entstehung volksthümlicher Formeln unter dem Einflusse dieser gelehrten Überlieferung ganz undenkbar ist. Freundliche Grüße und Segenswünsche wurden zu allen Zeiten als Zeichen der Höflichkeit oder Vertrautheit zwischen den Menschen ausgetauscht, in dem Liebesgruß jedoch liegt eine ganz andere Art der angedeuteten Beziehungen. Während der Gruß der Freundschaft seinen Gehalt im gesprochenen Worte enthüllt, bildet der Liebesgruß nur ein Symbol, dessen Auslegung dem Empfänger anheim gestellt ist. Ohne das zarte Geheimnis der Umgebung zu offenbaren und das innere Fühlen des scheu verschlossenen Gemüthes vor der Außenwelt aufzudecken, hatte die Liebe in der Grußformel ein Mittel, die Übereinstimmung der Herzen in ganzer Klarheit auszudrücken.

---

[1]) *Liersch,* Z. f. d. A. 39, 154. Zahlreiche Beispiele.
[2]) *Waldberg,* Ren. Lyrik, S. 17 ff.
[3]) *Waldberg,* a. a. O.
[4]) Epist. obsc. vir. Frankfurt, Raspe 1757.
[5]) Vgl. *Diez,* Poesie der Troubadours, S. 127 ff.
[6]) *Froumunds* lat. Gedichte, Z. f. d. Philol. 14, 121.

Eine ähnliche Art von Liebesdichtung ist in dem *wineleod* zu vermuthen, von dem ein Capitulare Karls des Großen aus dem Jahre 789 spricht: „*Abbatissae monasterio sine regis permissione non exeant et earum claustra sint bene firmata et nullatenus wineleodos scribere vel mittere praesumant.*“ Eckhart (*Franc. or.* I. 733) versteht darunter „*cantica amatoria*“, die von den Nonnen „*ad amasios*“ geschickt wurden;[1]) die Glossen erklären das *wineleod* als *scofleod, rustigu sanc*, oder auch als weltliches Volkslied *(psalmos vulgares, cantica rustica et inepta)*, „und es können ohne Rücksicht auf den Inhalt weltliche Lieder so benannt sein, dass aber die den Nonnen verbotenen Lieder verliebter Art waren, lässt doch der Zusammenhang der Gesetzesstelle kaum bezweifeln“. (Uhland.) „*Wineleod* muss zur Zeit des Capitulares ausschließlich oder speciell Liebeslied bedeutet haben; dem widerstreitet auch die Etymologie des Wortes nicht: *wine* = Freund, *winja* = Freundin, Geliebte. Die Liebesliedchen waren Liebesbriefe, die von bestimmten Personen ausgiengen und an bestimmte Personen gerichtet wurden; in der epischen Weise haben sie, einfach und kunstlos, wahrscheinlich einstrophig, Liebeswerbung und Erwiderung, Trennung und Wiedersehen, Glück und Schmerz erfasst, und mancher Zug, der sich in der spätern Kunstdichtung findet oder im Volksliede begegnet, mag in diese Zeit zurückreichen.“[2]) Bei Nîthart ist das *wineliet* eine Art Tanzweise: *vaste nach den bluomen spranger, in einer hôhen wise siniu wineliet, diu sanger* (Haupt, 62, 32); *der mir hie bevor in minem anger wuot und darinne rôsen zeinem kranze brach und in hôher wise siniu winelidel sanc.* (Haupt, 96, 14.) Obwohl im Zusammenhange dieser Stellen das Winelied nicht als eigentliches Liebeslied zu erklären ist, so ist doch eine solche Nebenbedeutung des Begriffes nicht ausgeschlossen und die Behauptung ist ganz unberechtigt, dass im alten *wineleod* ein Ansatz zur Liebeslyrik nicht vermuthet werden dürfe, da es sich nur zum Tanzliede weiter entwickelte.[3])

Eine hochentwickelte Briefschreibekunst in lateinischer Sprache diente indessen dem Liebesverkehre der gebildeten Welt, von Nonnen und weltlichen, des Schreibens kundigen,

---

[1]) *Uhland,* Volkslieder III. 236, 245. IV. 164, Anm. 1—3.

[2]) *Kelle,* Literaturg. I. 78; vgl. *Müllenhoff,* Z. f. d. A. 9, 128; *R. M. Meyer,* Z. f. d. A. 29, 122; *Wackernagel,* Literaturg. I. 47, 96, 291, 319.

[3]) *E. Th. Walter,* Germ. 34, 1 ff.

Frauen, Gelehrten und Geistlichen eifrig gepflegt.[1]) In den Briefen *Werinhers von Tegernsee*, deren drei M. Haupt in „Minnesangs Frühling“ abgedruckt hat, bieten sich für den gelehrt schwulstigen und geschraubten Stil solcher Liebeskundgebungen sprechende Beispiele. Einem Gemüthe, das in warm empfundenen Worten seinen Ausdruck suchen wollte, musste die fremde, gekünstelte Sprache als unerträglicher Zwang erscheinen, dem Gefühle bot sich nicht das rechte Wort, in langer Rede konnte man nicht so viel sagen, als die heimische Sprache in wenigen Reimen zu vermitteln wusste. So mischen sich von selbst im dritten dieser Tegernseer Briefe deutsche Verse und Sprichwörter in das gelehrte Latein, das mit classischen Citaten eingeleitet ist, und im ersten bildet ein Liedchen den Schluss, dessen Inhalt sich seither in allen möglichen Wandlungen in der volksthümlichen Liebeslyrik erhalten hat.[2]) Lachmann stellte den reizenden Liebesgruß an die Spitze von Minnesangs Frühling:

Dû bist mîn, ich bin dîn,
des solt dû gewis sîn,
dû bist beslozzen
in mînem herzen,
verlorn ist daz slüzzelîn
dû muost immer drinne sîn.

Kaum dürfte das deutsche Mädchen die Strophe selbst gedichtet haben; so wie es das Liedchen gehört hatte, passte es zu seiner Stimmung, und, was es durch mündliche Botschaft vielleicht schon oft hatte ausrichten lassen, das schrieb es nun auch seinem gelehrten Freunde: einen deutschen Liebesgruß. Für unser Wissen ist es hier das erstemal, dass die deutsche Sitte den Bann der Überlieferung bricht; die fremde Kunst, Briefe zu schreiben und der Liebesgruß treffen hier das erstemal zusammen. Auch hier ist es bedeutsamerweise eine Frau, die den Gefühlen ihres Herzens die Worte der heimischen Sprache leiht, eine Frau spricht den Liebesgruß des Ruodlieb, Nonnen waren es, denen verboten wurde, verliebte Lieder zu schreiben, von einem Mädchen kündet das Vagantenlied (Carm. Bur. 138): *stetit puella bî einem boume, scripsit amorem an einem loube.* Später hören wir die Lieder des Kürnbergers, die schönen vielum-

[1]) *Steinhausen,* S. 3 ff.
[2]) *Bolte,* Z. f. d. A. 34, 161, vgl. S. 214.

strittenen Anfänge unserer Lyrik aus dem Munde einer Frau. „Wie im 9. Jahrhundert die Nonnen ihre *wineleodos*, so schickten die adeligen Damen des 11. Jahrhunderts ihre Liebesgrüße, kurze Briefe, die an eine bestimmte Person gerichtet waren.“[1]) In diesem Umstande kann ein gewichtiges Zeugnis für den heimischen Ursprung des Minnesangs erblickt werden. Dem Wesen des deutschen Mannes lag es ferne, ein zartes Gefühl der Außenwelt zu offenbaren, er hätte dies als Entweihung der inneren Friedensstätte empfunden. Die Frauen, mehr als die Männer den Einflüssen einer verfeinernden Bildung und den sänftigenden Lehren des Christenthums offen, fanden für das Sehnen ihres Herzens einen Ausdruck. Die alten Segenssprüche und Wunschformeln waren ihrem Gedächtnisse nicht entschwunden, liebevoll bewahrte ihr conservativer Sinn manche gemüthliche Reste heidnischer Sitte.[2]) Auch der Liebesgruß ist mit den halb epischen Strophen jener Sprüche in Verbindung zu bringen,[3]) die erzählende Einleitung fällt weg, aber die Wunschformel bleibt; der allgemeine, vom Subjecte abgelöste Inhalt steht der epischen Dichtung nahe. Die Alliteration der Worte *„liebes“* und *„loubes“* in den Versen des Ruodlieb weist ebenso auf die alte Volksdichtung.[4])

II. Minnesang und Liebesbriefe.

1. Der altheimische Minnesang.

Aus den halb epischen formelhaften Anfängen lyrischer Dichtung erwuchs im Osten Deutschlands eine volksthümliche Liebespoesie.[5]) Schon um 1160, um Jahrzehnte früher, als romanischer Einfluss sich geltend machte, wurden auf den Burgen des österreichischen Adels Lieder gesungen, die wahrscheinlich erotischen Inhaltes waren. Den Beweis dafür gibt eine Stelle in der *Erinnerung* des Heinrich von Melk:

---

[1]) *Kelle,* Literaturg. I. 280.

[2]) *Berger,* Z. f. d. Phil. 19, 440 ff.

[3]) Vgl. *Brachmann,* Germania 31, 443.

[4]) Vgl. die allitterierende dänische Strophe bei *Uhland* 4, 137, Anm. 373.

[5]) *Burdach,* Z. f. d. A. 27, 343 ff.; *Becker,* Alth. Minnesang 59 ff.; *Schönbach,* Biograph. Blätter 1, 39; *Paul,* Paul Braune, Beiträge 2, 406; *Scherer,* Z. f. d. A. 17, 561; Preuß. Jahrb. 16, 267; Deutsche Studien II; *Müll.-Scherer,* Denkm. II. 152; *Gottschau,* P. B. Beitr. 7, 408; *Wackernagel,* Litg. I. 96 ff. 331 ff.

nû sich in wie getâner heite
diu zunge lige in sînem munde,
dâ mite er diu trûtliet kunde
behagenlichen singen. Er. 610.

Man kann diese *trûtliet* als ähnliche Gesänge auffassen, wie die *wineliet*, die im 9. Jahrhundert und unter den Bauern Nîtharts blühten, der Name berechtigt noch mehr, als bei jenen, zu der Behauptung, dass an eine wirkliche Liebesdichtung zu denken sei.[1]) Ob damals die formelhaften Wendungen des Volksgesanges, die früher in einzelnen Sprüchen auftraten, zu größeren Gedichten zusammengesetzt wurden, oder ob nur kurze Liedchen verbreitet waren, ist eine ungelöste Frage.

Die ganze spätere Minnedichtung der Romanen und Deutschen ist formelhaft in Gedanken und Ausdrücken. Einzelne größere Geister vermochten in der Blütezeit der Kunst aus dem traditionellen Gehalte der Liebespoesie selbständige Gebilde zu formen und ihnen die Lebendigkeit frischer Empfindung zu verleihen, aber bei den nachrückenden Epigonen tritt der typische Charakter aller Motive und Redensarten wieder zutage.[2]) Die Prägung der zahlreichen Formeln fällt vielleicht der Umgangssprache, ihre Verbreitung den Vaganten zu,[3]) als Gemeingut hafteten sie im Gedächtnisse des Volkes, das in seiner Gesammtheit wohl zur Schöpfung und Erhaltung der großen Masse dieses poetischen Besitzes fähig war. Bei einzelnen Individuen wäre eine solche Leistung des Gedächtnisses nicht erklärlich.[4]) Der Reichthum dieser Formeln bot jedem die Mittel, seine Gefühle auszudrücken, in ihrer allgemeinen Giltigkeit verlangten sie keine persönliche Färbung und so konnte das schüchterne Gemüth des einfachen Menschen zugleich sich offenbaren und verbergen.[5])

Der Erste, der seine Gefühle aus dem Innern zu lösen, sich zu objectivieren wusste, leitete die mächtige Entfaltung des deutschen Gemüthslebens ein; er musste in dem Bewusstsein auftreten, etwas Neues zu schaffen, wenn ihm auch die Bedeutung seines Schrittes nicht klar sein konnte.[6]) Persönlich und subjectiv

---

[1]) *Burdach*, Z. f. d. A. 27, 343; Anz. f. d. Alt. 9, 339.
[2]) *Minor*, Lieder und Leiche des Schenken Ulrich von Winterstetten, S. VI; vgl. *Steinmeyer*, Anz. f. d. A. 2, 142.
[3]) *R. M. Meyer*, Z. f. d. A. 29, 122.
[4]) *Marold*, Z. f. d. Phil. 23, 1; *Streicher*, Z. f. d. Phil. 24, 166.
[5]) *Berger*, Z. f. d. Phil. 19, 440.
[6]) *Brachmann*, Germ. 31, 443; *Walter*, Germ. 34, 1.

klingt schon der Liebesgruß des Tegernseer Briefes, leicht war es möglich, dass von dieser, so überwiegend den Frauen zufallenden, Poesie ein Dichter den Übergang zur Lyrik fand, indem er sein Empfinden der Geliebten in den Mund legte. Die männliche Zurückhaltung blieb sich getreu, der epische Charakter der alten Poesie ist noch lebendig, da eine andere Person als sprechend eingeführt ist. Auf einer klar ersichtlichen Grundlage von gesellschaftlichen Sitten und Anschauungen baut sich die Kunst der ersten deutschen Lyriker auf, im natürlichen Verhältnisse steht der werbende Mann der liebenden Frau gegenüber, die seine Kraft, die ins Weite strebt, in sanfte Bande zu fesseln sucht, voll Achtung vor seinem Werte.[1]) Man mag über die Sinnlichkeit in den Charakteren der Geschlechter, die aus den alten Frauenstrophen des Kürnbergers spricht, verschiedener Ansicht sein[2]) oder auch dafür halten, dass diese Lieder von Frauen selbst herrühren, als sicher kann es gelten, dass die ersten Anfänge heimischer Lyrik, die ersten Offenbarungen deutschen Gemüths in jenen alten Strophen lebendig sind. Lange hatte das mächtigste Gefühl, die Liebe, nach Ausdruck gerungen, Liebesgrüße und Liedchen verliebten Inhalts waren schon so lange im Volke verbreitet, dass sich dieses daran gewöhnen konnte, die Herzensgeheimnisse, wenn auch unter formelhaften Wendungen verborgen, sich selbst und der Außenwelt kundzuthun. So war der erste Schritt zur individuellen Liebeslyrik längst vorbereitet, und sobald das erlösende Wort gefunden war, trieb die neue Dichtung in den zahlreichen Sängern des Donauthals reichliche Blüten.

Man mag dem Übergange von den formelhaften Liebesliedern früherer Zeit zum altheimischen Minnesange die größte Bedeutung beilegen, die Behauptung, dass diese Entwicklung ohne fremden Einfluss nicht möglich gewesen sei, ist dennoch unberechtigt.[3]) Eine Beeinflussung konnte nur von der romanischen Lyrik ausgehen und von dieser scheidet sich das deutsche Lied durch die weite Kluft gänzlicher Verschiedenheit der zugrunde liegenden Anschauungen. Wo die fremde Poesie eindrang, brachte

---

[1]) *Schönbach,* Über Hart. v. Aue, S. 350; Biogr. Bl. 1, 39.

[2]) *Scherer,* D. Studien II; *Becker,* Alth. Minnesang, S. 97; *Brachmann,* Germ. 31, 443; *Wilmanns,* Leben u. Dichten Walthers, S. 26 ff.

[3]) Vgl. z. Folgenden: *Wilmanns,* Leben u. Dichten Walthers, S. 16 ff., 26 ff., 165 ff., 192.

sie die Sitte mit, ohne die sie nicht verständlich war, sie gestaltete das Verhältnis der Geschlechter um und verlangte einen Prunk des Stils, der der schlichten deutschen Poesie gänzlich ferne lag. Es fanden thatsächlich Berührungen statt: der Troubadour *Peire Vidal* kam bis nach Ungarn, um den Bischof *Wolfger* von Passau drängten sich Scharen welscher Sänger, aber für eine Einwirkung dieser Vertreter der romanischen Dichtung auf die deutsche sprechen keine Beweise. Sie konnten höchstens das Verständnis für den aus dem Westen andringenden höfischen Minnesang im Osten vorbereiten helfen. Die Ähnlichkeit einzelner Motive ist nicht von Bedeutung, durch Vermittlung der Vaganten befanden sich diese in ununterbrochenem Flusse; so wurde auch das in der deutschen Dichtung beliebte Bild von dem entflohenen Falken, unter dem der untreue Liebhaber verstanden ist, in die italienische Poesie getragen.[1]) Die zwei einfachen Strophen des Kürnbergers (M. S. F. 8, 33) sind bei dem Italiener zu einem künstlichen Sonette umgebildet (M. S. F. 232); das welsche Gedicht als Muster des deutschen anzunehmen, ist nach dem ganzen Charakter der italienischen Poesie, die nur der Nachbildung huldigte, ganz widersinnig. Unhaltbar ist eine andere merkwürdige Ansicht, die Wilmanns äußerte, dass die deutschen Frauenstrophen den Gesängen der landfahrenden *puellae cantantes*, die Wolfger in Italien kennen lernte, nachgeahmt seien. Auch die weiteren Einwände dieses entschiedenen Bekämpfers der Ansicht, dass die Anfänge der deutschen Lyrik heimischen Ursprungs seien, sind nicht stichhältiger. Er meint, dass ein Einzelner eine solche Entwicklung schwerlich in Fluss hätte bringen können, und wäre dies der Fall gewesen, so hätte er als gewaltiges Talent mehr hervorbringen und größeres Aufsehen machen müssen. Thatsächlich entsprang die deutsche Dichtung aus einem ganz anderen Kerne als die romanische und fußte auf ganz verschiedenen Lebensbedingungen,[2]) „sie ist wohl auf deutschem Boden erwachsen, mit deutschen Samenblättern und

---

[1]) *Burdach*, Z. f. d. A. 27, 343 ff. Eine Zusammenstellung der Stellen, die dieses Motiv verwenden, bei *K. Vollmöller*, „Kürenberg und die Nibelungen“, S. 17 ff. Es erscheint: Nibel. 13, Reinfried v. B. (Bartsch) 13508 ff., Rother (Rückert) 3852, Salman u. Morolt (v. d. Hagen-Büsching, d. Ged. d. Mittelalt. I.) 2875 ff. = Vogt 534 f.; M. S. F. 37, 4. 156, 5. 180, 10; Schweizer Minnes. 28. 3. 1. Vgl. Z. f. Culturg. I. 427.

[2]) *Schönbach*, Biogr. Blätter 1, 39.

wohl auch mit deutschem Laube, aber die Blüte hat der Staub gefärbt und befruchtet, der von jenseits der Maas herübergeweht wurde.“[1])

Im Westen Deutschlands fand die Lyrik der Provenzalen und Franzosen schon Nachahmer (Morungen, Fr. v. Husen, R. v. Fenis, Veldegge, Bernger v. Horheim), als im Donauthal die heimische Dichtung sich kaum zu entfalten begonnen hatte, und in raschem Zuge schritt die fremde Dichtung zugleich mit der fremden Sitte höfischen Wesens weiter. Die zahlreichen Talente, die überall emporsprossten, als der beste Beweis, dass der lange gährende Trieb der Volksseele gerade jetzt nach lyrischer Entfaltung drängte, traten in den Dienst der welschen Kunst; einige Poeten des Ostens (Meinloh, der Burggraf von Regensburg, Dietmar), giengen noch theilweise auf den alten Spuren. Im internationalen Ritterthume, das sich unter romanischem Einflusse seines ursprünglich deutschen Charakters völlig entkleidet hatte, lagen die Lebensbedingungen der neuen Poesie. Es bildete sich eine besondere Standesdichtung und die bis jetzt gemeinsame Theilnahme des ganzen Volkes an seiner Poesie wurde unmöglich. Die höfischen Kreise konnten den Minnesang zu ihrem ausschließlichen Privilegium machen, den niedern Schichten blieb er unverständlich, nicht weil sie bis jetzt keine Lyrik gekannt hatten,[2]) sondern weil die conventionellen Anschauungen, die dem Minnesang zugrunde lagen, dem Volkscharakter nicht entsprachen. Das Volk pflegte indessen seine eigene Poesie weiter, in ununterbrochenem Flusse läuft ihr Strom von den ältesten Liedchen bis auf unsere Zeit herunter; oft scheinbar verschüttet, tritt er immer wieder mächtig zutage und zeitweilig dringt durch den Lärm der Modedichtung sein stilles Rauschen. Er bespült die Wurzeln der Walther'schen und Nithartschen Liederblumen und verleiht ihnen Duft und natürliche Frische. Die besten dichterischen Kräfte wurden dem Volksliede zur Zeit des Minnesanges entzogen, alle ergaben sich dem blendenden Zauber des Fremden und strebten den Höfen zu, wo ihnen Lohn und hohe Minne winkte. Kaum aber waren die letzten Reste des verrohenden Minnesanges, der zuletzt mit der niedern Dichtung eine unnatürliche Verbindung eingegangen

---

[1]) *Wackernagel,* Altfranzösische Lieder und Leiche, S. 204.

[2]) *Wilmanns,* Anz. f. d. A. 7, 258; Leben und Dichten Walthers, 16 ff.

hatte, hinweggeräumt, da brach sieghaft wieder in ungebrochener Kraft das lyrische Empfinden des Volkes hervor und klang in unzähligen Liedern wieder. Die Nation schloss sich wieder zu einer dichterischen Thätigkeit zusammen.[1])

Der Liebesgruß machte diese Schicksale der Volksdichtung mit. Aus der Gunst der gebildeten Kreise durch den, romanischen Mustern nachgeahmten, poetischen Liebesbrief verdrängt, blieb er im niedern Volke durch Jahrhunderte, in seinem Wesen unverändert, lebendig. Schon zur Zeit des Verfalles der höhern Dichtung mischen sich die eigenartigen Formeln der Liebesgrüße wieder in die Briefe, die in ihren überschwenglichen Lobpreisungen der Geliebten dem Charakter des deutschen Liedes und Grußes völlig entgegengesetzt sind, und in ihrer Blütezeit bemächtigte sich die Volksdichtung gänzlich dieser Form, um sie mit neuem Gehalte zu füllen. Aus der allgemeinen Beliebtheit der Grüße ist die rasche Verbreitung der romanisierenden Briefe zu erklären, ähnlich, wie die fremde Lyrik den für heimischen Gesang vorbereiteten Boden eroberte. Aus sich selbst hätte sich der Liebesgruß schwerlich zu einer umfangreicheren Form entwickeln können.

2. Die Liebesbriefe der romanischen Literaturen.

„Die ältesten Zeugnisse des provenzalischen Minnesanges reichen um etwa fünfzig Jahre weiter zurück als diejenigen des deutschen; von einem der ältesten Troubadours, *Peter v. Valiers*, sagen die Liederbücher, er sei ein Spielmann gewesen und habe Lieder gemacht, wie man sie damals machte, von armem Gehalt, von Blättern und vom Gesange der Vögel, weder seine Gesänge haben großen Wert gehabt, noch er selbst. Ein nordfranzösischer Minnesänger, *Thibault von Champagne*, äußert: Blatt und Blume taugen nichts im Gesange und können nur Leute mittleren Standes vergnügen. Beides weist auf alten, volksmäßigen Gebrauch des Singens von Laub, Blumen und Vogelgesang. Der nordfranzösische Kunstgesang ist selbst nur ein Nachklang des provenzalischen, aber auch diesen mittelbar oder unmittelbar für das Vorbild des deutschen anzusehen, geht wenigstens nicht für

[1]) Nach: *Uhland*, Einleitung z. d. Abhandlungen über die Volkslieder III. 5 ff.; *R. v. Liliencron*, Einleitung zum „deutschen Leben im Volksliede"; *Höfer*, Die Liebe als Gegenstand d. volksthüml. Poesie, Germ. 30, 401.

die Auffassung der Natur an, welche nirgends mit solcher Neigung, Frische und Gründlichkeit durchgeführt ist, als bei den deutschen Sängern. Unsere Minnelieder setzen das Singen von Mai und Minne als ein herkömmliches voraus, manche haben es frühzeitig schon hinter sich, und sobald bei *Nîthard* das Landvolk hereingezogen wird, ist auch dieses schon völlig im Singen zu Tanz und Blumenkranz begriffen. Provenzalen und Deutsche führen also gleichmäßig auf einen ältern Volksgesang. Erstere gehen urkundlich vor, woher aber bei ihnen in hohem und niederm Stand alle die wiederkehrenden Sängernamen deutscher Zusammensetzung? Nicht auf die einzelnen kunstfertigen Träger dieser Namen kann die Frage sich beziehen, wohl aber erinnert sie an die große Einbürgerung germanischer Geschlechter im Süden und stellt der spätern romanischen Einwirkung auf Deutschland eine frühere Stammtafel in umgekehrter Richtung entgegen." [1])

Die Vermuthung, dass die in Deutschland geschaffenen Formeln volksmäßigen Gesanges durch Vaganten nach Frankreich getragen worden seien,[2]) hat nicht nur in der Ähnlichkeit gewisser Grußformeln[3]) ihre Begründung. Die Abhängigkeit der ältern italienischen Liebesdichtung von der deutschen hat Wackernagel durch verschiedene Anhaltspunkte zu erweisen gesucht.[4]) Er findet die deutsche Technik der Form, der dialogischen Fassung, epischen Objectivierung und der Mädchenmonologe in der Dichtkunst der Sicilianer wieder — was dann gleichermaßen auch für die Lyrik in Frankreich gilt — und er weist insbesondere auf die Verwandtschaft der Kunstausdrücke hin: „*Dichten* heißt zwar *trovar*, aber dieses Wort ist theilweise deutsch, (*vinden* ist deutscher Kunstausdruck, z. B. *Tristan* 4663, 19200, auch bei Nîthart), die Dichter dagegen heißen *dicitori.*[5]) Für den Ausdruck *vinden* bietet schon *Beowulf* 868 einen Beleg; von dem Sänger, der die vom Grendelkampfe zurückkehrenden Helden feiert, heißt es: „*cyninges thegn, gidda gemyndig vord ôđer fand sôđe gebunden.*"

[1]) *Uhland,* Abhandl. III. 241.

[2]) *R. M. Meyer,* Z. f. d. A. 29, 122 ff.

[3]) *R. M. Meyer,* a. a. O. S. 129 weist auf den franz. Gruß: *salus vous manc autretant, qu-entre ciel et terre rosetes.*

[4]) Altfr. Lieder und Leiche, S. 238 ff.

[5]) Vgl. *Diez,* Etymol. Wörterb., S. 331: der Ursprung von *trovare* ist nicht recht ermittelt.

Das Wort *drut, drudo,* das in der ganzen romanischen Minnepoesie wiederkehrt,[1]) schließt sich in der Bedeutung dem altd. *trût, drût* und *drûd* (Otfr.) ohne schlechten Nebensinn, auf das engste an und bezeichnet den vertrauten Freund der Dame im Gegensatz zum Cavalier.[2]) Ebenso ist der Ausdruck der deutschen Liebesdichtung *kiesen* im franz. *choisir,* im ital. *ciausire* in die Terminologie der romanischen Poesie übergegangen[3]), das Wort *wise* kehrt, allerdings als Kunstausdruck nicht nachweisbar, im roman. *guisa*[4]) wieder, das allgemein romanische *rima*[5]) ist mit Sicherheit von dem deutschen *rîm* (Zahl), abzuleiten, das erst auf romanischem Boden seine Bedeutung verschob.[6])

Die Forschung ist längst darüber einig, dass der provenzalische Minnesang durch Vermittlung des französischen und zum Theile durch directe Beeinflussung (Rudolf von Fenis), sich in Deutschland einbürgerte, sammt den äußern Bedingungen seiner Entstehung, dem Ritterthume und dem, unter gänzlicher Verschiebung des Verhältnisses der Geschlechter, zur Mode gewordenen Minnedienst. Auf gegentheilige Beziehungen, die nach dem früher Gesagten gewaltet haben können, ist wenig Bedacht genommen worden. Und doch erlaubt die Übereinstimmung verschiedener Kunstausdrücke und eine Menge von typischen Vorstellungen und Formeln den Schluss, dass das wandernde Volk der Vaganten seinen poetischen Besitz aus der deutschen Volksdichtung in die Provence übertrug, von wo er, theilweise umgestaltet, zurückkehrte. Das spätere Volkslied arbeitet mit demselben Apparat von Gedanken und Ausdrücken, wie die ersten Liebesgrüße, und es stimmt mit dem Minnesang ebenso in einer Fülle von Bildern und Wendungen überein. Der gemeinsame Urquell kann kaum anderswo liegen, als in dem Reichthum der Formeln, die das deutsche Volk vor dem Aufblühen seiner ersten Lyrik erschuf. Die deutschen Minnesänger übernahmen von den Romanen den ihnen schon halb geläufigen Apparat, blieben aber, räumlich und in ihrer Auffassung, von denen weit getrennt, die den neuen

---

[1]) Vgl. *Stimming,* Provenz. Lit. in Gröbers Grundr. d. roman. Phil. II. 2, S. 29.

[2]) *Diez,* Etym. W. 123.

[3]) Vgl. *Gaspary,* Sicil. Dichterschule, S. 128.

[4]) *Diez,* Etym. W. 180.

[5]) *Diez,* Etym. W. 270.

[6]) Vgl. *Kluge,* Etym. W. 269.

Sinn in die Worte hineingelegt hatten, die Sinnlichkeit des einheimischen Liebesliedes war auch unter der Hülle der Convention lebendig.[1]) Für das Aufblühen der provenzalischen Lyrik selbst ist eine hinreichende Erklärung nicht gefunden; aus dem Mariencultus[2]) kann sie nicht erwachsen sein, vielmehr dankt dieser dem Minnewesen seine Entfaltung.[3])

Tiefgreifende Unterschiede zwischen provenzalischer und deutscher Liebesdichtung sind von Diez[4]) namhaft gemacht worden: andere Berufsnamen der Dichter, der Mangel fremder Kunstausdrücke bei den Deutschen, Verschiedenheiten der Formen: in Deutschland wird das weibliche Geschlecht gepriesen, bei den Romanen die eine Dame, der deutsche Sänger hat Liederboten, aber kein Verhältnis zu einem Spielmann, der seine Lieder verbreitet. Andere Unterschiede sind in der ungleichen gesellschaftlichen Stellung der Frau begründet.[5]) Eine nähere Darlegung dieser Fragen gehört nicht daher, sie können die zweifellose Abhängigkeit des höfischen Minnesanges in Deutschland von den Provenzalen und Franzosen in einem oder dem andern Punkte näher bestimmen, aber im Wesen nicht bestreiten.

Die eigenthümliche italienische Lyrik, die als greises Kind, ohne Kraft und Frische, zuerst in der ungelenken Sprache Siciliens die Phrasen des provenzalischen Minnedienstes nachzusprechen suchte,[6]) hat von der Forschung verschiedene Quellen zugewiesen erhalten. Wackernagels Aufstellung, dass der deutsche Einfluss maßgebend gewesen sei, ward oben berührt, nach seiner Ansicht trafen die Provenzalen erst mit den Nachahmern der Sicilianer in Oberitalien zusammen. Friedrich II., dessen Hof zu Palermo den Mittelpunkt der Schule bildete, war der deutschen Dichtung (Walther) sehr gewogen, Manfred versammelte zahllose Spielleute an seinem Hofe.[7]) Gaspary übergeht die Möglichkeit eines deutschen Einflusses ganz und schreibt das Entstehen der sicilianischen Schule der Politik Friedrichs zu, der die Trouba-

---

[1]) *Wilmanns,* Leben und Dichten Walthers, S. 156 ff.
[2]) *Stimming,* a. a. O., S. 15.
[3]) *Schönbach,* Biogr. Bl. I. 39.
[4]) Poesie der Troubadours, S. 256 ff.
[5]) *Schönbach,* a. a. O.
[6]) Vgl. *Gaspary,* Gesch. d. ital. Lit. I. 51 ff.; Sicil. Dichterschule, S. 3 ff.; *Bartsch,* Grundr. d. provenz. Lit., S. 42; *Diez,* P. d. T. 273.
[7]) *Österreichische Reimchronik* (Ottokar), hggb. v. Seemüller, I. v. 270 ff.

dours im Kampfe gegen die Curie verwendete, gegen die sie seit den Albigenserkriegen auf das erbittertste auftraten. Eine sichere Scheidung des wahrscheinlich von beiden Seiten mächtigen Einflusses wäre nur durch die genauesten Vergleiche der Form und der Entwicklung der Anschauungen möglich; mit Gewissheit deuten auf deutsche Einwirkung die von Männern verfassten Frauenstrophen, die frische Natürlichkeit bei *Giacomino Pugliese* und einige sinnliche Liedchen (z. B. *drudo mio, a te mi richiamo*)[1]. *Cielo d'Alcamo* dichtete eine Pastourelle,[2] *„Rosa fresca"*, deren Lebhaftigkeit an Nîthart gemahnt.[3] Durch die bloße Zusammenstellung von Gedanken und Redensarten ist die Abhängigkeit nach keiner Seite hin zu erweisen, da diese als Gemeingut aller am Minnesang theilnehmenden Nationen in stetem Flusse begriffen waren, überall benützt und durch neue Formeln vermehrt wurden.[4] Eine gelegentliche Verweisung auf ähnliche Stellen italienischer Dichter bei der Behandlung des deutschen Gedankenvorrathes kann für den einheitlichen Ursprung der Dichtungsart ein hinreichender Beweis sein.

In der Provence entwickelte sich auf dem Boden der Liebeslyrik eine eigene dichterische Gattung, die poetischen *Liebesbriefe, breus* oder *letras* genannt.[5] Dem Inhalte nach gehören sie zur Lyrik, die gewöhnliche Form, achtsilbige Verse mit Reimpaaren, ist der Epik entlehnt. Wenn der Brief mit einem Gruße beginnt, so wird er als *salutz* bezeichnet, als *domnejaire,* wenn das Wort *domna* am Anfange und am Schlusse steht. Über den Ursprung der Gattung melden die Untersuchungen nichts, möglich ist der Zusammenhang mit lateinischen Episteln oder die Anregung durch volksthümliche Liebesgrüße, die aus Deutschland einwanderten. Auf ersteres weist die neben dem Liebesbrief auftretende didaktische Verwendung der Form hin, die ziemlich ausgedehnt war und in *Matfre Ermengau, Guiraut Riquier, At von Mons* und *Amanieu des Escas* ihre hervorragendsten Vertreter hat. Auch in Italien wurden didaktische Episteln verfasst *(Guit-*

---

[1] *Gaspary,* Sicil. Dichterschule S. 116.

[2] *Gaspary,* Gesch. d. ital. Lit. I. 61 ff.

[3] Bibl. d. lit. Ver. 5. B. Anhang: Ital. Lieder S. 7.

[4] *Diez,* P. d. Tr. 235; *Wackernagel,* Altfr. L. u. L. 238 ff.; *Gaspary,* Gesch. d. ital. Lit. I. 61 ff.

[5] *Diez,* P. d. Tr. 169; *Stimming,* S. 28; *Haupt,* Einleitung zu Hartmanns Büchlein; *Bartsch,* Grundriss S. 40.

tone d'Arezzo),[1]) während kein italienischer Liebesbrief bezeugt ist. *Arnaut de Marueil* ist der Verfasser der besten und vielleicht auch der ersten *letras,* da das Alter eines dem *Raimbaut d'Aurenga* zugeschriebenen Briefes nicht mit Sicherheit festzustellen ist. Außer ihm glänzen *Amanieu des Escas, Ozil von Cadartz* und *Raimon de Miraval,* der eine künstlichere Form, drei durch den Reim verbundene Verse, verwendete. Dem Wesen des Troubadour-Gesanges entsprechend, bauen sich diese Briefe auf einem ganz unnatürlichen Verhältnisse der Geschlechter auf; die Dame ist ein Schemen abstracter Vollkommenheit, in unnahbarer Hoheit über dem unwürdigen Manne thronend; sie quält ihn durch unendliche Launen, er harrt in demüthiger Ergebenheit unter steten Versicherungen seiner Unterwürfigkeit aus, glücklich, nur von ihr träumen zu dürfen oder das nichtssagendste Zeichen ihrer Gnade zu erhalten. Briefe, Ringe und Bänder sind Liebessymbole,[2]) die wahrscheinlich der Spielmann, wie in Deutschland der Bote, zugleich mit den Liedern an die Dame überbrachte. Als Muster kann die Prosaübersetzung eines Briefes des *Arnaut von Marueil* durch Diez dienen,[3]) aus der eine Vorstellung von dem Charakter und Gedankeninhalt dieser Dichtungsart zu gewinnen ist; einzelne Wendungen bei andern Troubadours sind weiter unten zum Vergleiche mit den deutschen Briefen herangezogen. Die Übertragung lautet:

„Lange Zeit habe ich nachgedacht, wie ich meine Neigung und mein Herz Euch entdecken könnte, ob durch mich selbst, oder durch Botschaft. Doch durch Botschaft wage ich es nicht, da es Euch missfallen könnte; ich würde mich selbst vor Euch erklären, allein dergestalt verwirrt mich die Liebe, dass ich, Eure Schönheit anschauend, Alles vergesse, was ich mir ausgedacht hatte. So will ich Euch denn einen treuen Boten senden, einen Brief mit meinem Ring versiegelt, einen höflicheren, schweigsamern Boten wüsste ich nicht zu finden. Diesen Rath gab mir die Liebe, die ich täglich um Hilfe bitte; Liebe gebot mir, zu schreiben, was mein Mund nicht auszusprechen wagte. Den Tag, an dem ich Euch zuerst erblickte, drang mir Eure Liebe so zu Herzen, dass Ihr mir ein Feuer darin anfachtet, das, seit es sich entzündete, nicht wieder nachließ. Das ist das Feuer der Liebe,

[1]) *Gaspary,* Gesch. d. ital. Lit. I. 61 ff.

[2]) *Stimming,* 18 ff.

[3]) Leben und Werke der Troubadours, S. 122.

das weder Wein noch Wasser löschen mag. Von Euch habe ich einen höflichen Boten: mein Herz, das Euer Hausgenosse ist, kommt als Abgesandter von Euch und schildert mir Euern holden, zierlichen Leib, Euere schönen hellbraunen Haare, Euere mehr als Lilien weiße Stirn, Euere munter lachenden Augen, Euere gerade und wohlgeformte Nase, das frische Antlitz, das so weiß und roth ist, wie keine Blume, den kleinen Mund, die schönen Zähne blanker als Silber, Kinn, Hals und Brust, so weiß wie Schnee und Schlehenblüten, die ebenso schönen, weißen Hände, die schlanken und glatten Finger, endlich Euere ganze reizende Gestalt, an der nichts zu tadeln ist, Euere lieblichen und gütigen Scherze, Euere holde Rede und Antwort, und die freundlichen Mienen, die Ihr mir zeigtet, als wir zuerst uns sahen. Wenn mich das Herz daran erinnert, dann ergreift mich solch ein Bangen, ich weiß nicht woher, und wundere mich, dass ich mich aufrecht halte, denn Muth und Farbe vergeht mir. So bedrängt mich Euere Liebe, solche Kämpfe bestehe ich Tag für Tag. Aber nachts führe ich noch härteren Streit (es folgt eine ausführliche Schilderung, wie er in seinem Bette keine Ruhe findet, er faltet die Hände und richtet Herz und Auge nach der Gegend hin, wo sie wohnt). Ach edle, liebliche Frau, erlebte doch dieser treue Liebende den Tag oder den Abend, wo er Euern zierlichen Leib in seinen Armen erblickte und Euch Auge und Mund süß küssen dürfte. Hört und vernehmt meine Bitte, Ihr, das holdeste Geschöpf, welches die Natur hervorgebracht hat, holder, als ich es aussprechen kann, schöner als ein schöner Maitag, als Märzenwonne, Sommerschatten, Aprilregen, Ihr, Blume der Schönheit, Spiegel der Liebe, Schlüssel des Ruhmes . . .“

Die in Liedern zu bestimmter Wirkung verwendeten Motive und Ausdrücke sind im Briefe zur Erzielung eines rednerischen Prunkes meist einfach zusammengeballt; Attribute und Dienstesversicherungen werden gehäuft, der Dichter sucht zu pomphaftem Lobe der Dame alles aufzubringen, was ihm an besonders wirksamen Schönheiten des Ausdruckes bekannt ist, seien es bereits geläufige Wendungen, oder von ihm selbst zusammengefügte Phrasen. In dem angeführten Briefe ist ein poetischer Schwung und eine gewisse künstlerische Anlage anzuerkennen, aber der Ansatz zu Schwulst und zusammenhanglosem Aufreihen von Formeln ist schon vorhanden. Die breite Schilderung der Schönheit und der Gedanke, dass das Bild der Geliebten dem Dichter

in der Nacht keine Ruhe lässt, treten in den provenzalischen Briefen besonders stark hervor. Bemerkenswert ist die Vorstellung, dass das Herz des Mannes bei der Geliebten hause, ein Gedanke, der sonst in der provenzalischen Dichtung nicht besonders häufig zu finden ist.[1])

In *Nordfrankreich* traf die eindringende Sitte und Dichtung des Südens auf eine bodenständige nationale Lyrik, die, wie es in Deutschland geschah, das rasche Umsichgreifen der Nachahmung ermöglichte, da das Verständnis für Liebespoesie allgemein vorhanden war.[2]) Was in der Kunst der Troubadours auf dem Grunde realer Verhältnisse beruhende Empfindung war, wird aber bei den Trouvères zur kalten Dialektik; die Anschaulichkeit persönlicher Beziehungen fehlt, die Cultur des Südens war nur in abgeschwächter Form lebendig und so schränkte sich auch der Stoffkreis ein. Das Ergebnis der nationalen Entwicklung der Liebesdichtung mit den fremden Formen zu verquicken, war den Franzosen nicht beschieden; ihre hohe Kunst blieb in den gebildeten Kreisen und kam nicht, wie in Deutschland, zu den niedern Schichten, um zur Entfaltung des Volksgemüthes beizutragen. Die ganze französische Minnelyrik ist ein Gebilde, das Scharfsinn und rhetorische Kunst erschufen.

Unter den poetischen Formen, die aus der Provence in die Dichtung des Nordens übergiengen, hat der poetische Liebesbrief eine wichtige Stelle gehabt.[3]) Die Anzahl der erhaltenen französischen Briefe ist zwar, wie die der provenzalischen, sehr gering; in der Sprache der Troubadours sind sieben, aus Nordfrankreich zwölf überliefert, aber Verschiedenes lässt darauf schließen, dass die Dichtungsart sehr verbreitet war. Die Helden höfischer Romane pflegen sie,[4]) *Philippe de Navarre,* ein Rechtsgelehrter des 13. Jahrhunderts, warnt vor den Gefahren des beliebten Brauches.[5]) Im Inhalte unterscheiden sich die französischen Briefe ganz unwesentlich von denen der Provenzalen: „peut-être y trouverait-on moins de délicatesse dans la pensée,

[1]) *Diez,* P. d. T. S. 155.

[2]) Vgl. zum Folgenden: *A. Jeanroy,* Les origines de la poésie lyrique en France.

[3]) *Paul Meyer,* Bibl. de l'école des chartes, 1867, Bd. 28, S. 124 ff.

[4]) *Floire et Blancheflor traçaient sur leurs tablettes de cire des lettres et saluts d'amour.*" Einen Brief sandte: „*Yseult la blonde à Heredin li fius le roy Hoel de la petite Bretagne.*" (P. Meyer.)

[5]) P. Meyer, a. a. O. S. 127.

moins d'élégance dans l'expression, en un mot moins de distinction; mais cette observation s'étend à toute la poésie des trouvères, comparée à cette des troubadours." (P. Meyer.) Die Abhängigkeit ist unzweifelhaft, hier wie dort lässt sich der Gehalt kurz wiedergeben: „on y met tous les lieux communs de l'amour, et surtout on n'y omet point la description plus ou moins étendue des perfections physiques et morales de la personne à qui on s'adresse", und P. Meyer hat Recht, wenn er von dieser Art von Liebeskundgebungen sagt: „ce genre dépendant nullement de l'inspiration populaire ne peut avec vraisemblance être considéré comme s'étant développé spontanément de part et d'autre", denn diese Briefe sind durchaus ein künstliches Erzeugnis.[1]) Ein langes Stück von über tausend Versen, dessen Verfasser *Philippe de Beaumanoir* ist, lässt sich der Ausdehnung nach mit den deutschen Büchlein vergleichen. Die Form ist bei den Franzosen mannigfaltiger; der achtsilbige Vers mit weiblichen Reimpaaren überwiegt, doch haben sie auch künstliche Strophen, auch Zwiegespräche und eine eigene Gattung *„complainte"*, die der Stimmung unglücklicher Liebhaber entspricht; diese letztere Abart gieng dann von den Trouvères zu den Troubadours zurück. Einige Briefe sind mit *motets,* einer Art Refrain ausgestattet, die sie mit einzelnen *chansons,* besonders mit den volksthümlichen und mit den *pastourelles* gemeinsam haben, und vielleicht von diesen entlehnten. Die meisten Briefe, jedenfalls die von bessern Dichtern, blieben nicht nur denen bekannt, die sie schrieben und empfiengen, sondern kamen in die Öffentlichkeit und verfielen der Verbreitung und Nachahmung durch Jongleurs. Einer dieser Gilde verkündet seine Kunst in einer Novelle des Provenzalen *Raimon Vidal* mit den Worten:

Senher, ieu soi us hom aclis,
A joglaria de cantar,
E sai romans dir e contar
E novas motas, e salutz.

Als Boten dienten wahrscheinlich Jongleurs, welche auf Papierrollen die *chansons* und *saluts* aufzeichneten.[2]) Die Kunst

[1]) *R. M. Meyers* Einwendungen, Z. f. d. A. 29, 122 ff. treffen bei den französischen Briefen, denen jeder volksthümliche Hintergrund mangelt, nicht zu.

[2]) Über einen besonders kunstvoll geschriebenen Brief vgl. *P. Meyer,* a. a. O. S. 130, Romania 20 (1891), S. 193 ff., 615.

der Liebesbriefdichtung kam frühe in Verfall, da die Briefe
Liebesgedichten allgemeinen Inhalts, die den gleichen Z
erfüllten, abgelöst wurden. (P. Meyer.) Indes ist eine vo
gehende Verallgemeinerung der Sitte mit Sicherheit anzuneh
da von französischen Briefbüchern berichtet wird, die w
scheinlich als poetische Musterbriefsteller zu verstehen s
Als Muster sei der Anfang und der Schluss eines französis
Briefes (bei P. Meyer, Appendice Nr. 1) wiedergegeben:

Dieus qui le mont soustient et garde
Soustiegne m'amie en sa garde,
En bonté et plenté d'avoir,
En solas, en bien, en savoir,
En joie en deduit sans folour,
En santé sans nule dolour,
Sans escandle, sans vilonnie,
En bon estat, en nete vie!
Salus vous manc amie chiere
Autretant qu'entre ciel et tiere
Porroient croistre de rosetes,
De flors, de lis, de violetes.
Vostre non n'os nommer ne dire,
Ne le mien ne vous os escrire,
Por ce que ne soit percheüe
Nostre amours quant vois par le rue.
Douce amie, pour Diu vous proi
Que il vous souviegne de moi;
Je muir, ne sai que devenir.
A vous n'os aller ne venir
Ne parler ne faire semblans
Por les voisins, por mesdisans;
Je ne sai que je puisse faire,
Ne mon cuer je ne voel retraire,
Je ne voel mon cuer removoir
Ne autre amour, que le vostre avoir;
Dormir je ne pui n'avoir repos,
Loiiés est mes cuers et enclos
En vostre amour sans nul errour;
En prison sui en vostre tour.
Hé amie, douce et plaisans,
Courtoise, sage et avenans,
En vo cuer sui emprisonnés,
Et à vous me sui tous donnés;

---

[1]) Ein „*brievebuoch en franzoys*“ wird in Wolframs Titurel (Lach
164, 2 erwähnt.

Vostre ouel, vostre douce maniere,
Vos dous regars, vo simple chiere
M'ont navré; Dieus! n'i puis garir!
Mon cors font et taindre et palir.
Dieus! com je vif à grant dolour
Quant ne puis parler nuit ne jour
A vous, bele très douce amie.
Je languis, voir, ne ne vic mie
Que puisse dire ne penser
Quant devant moi vous voi passer.
Si n'os parler ne bouche ovrir
Ne mon cuer à vous descovrir;
Se palist mes cuers et tous tramble:
Je di pour voir que il me samble
v. 49 Que je soie enmi la mer . . .

v. 177 A Dieu! à Dieu! ma douce amie
Je sui moult liés de vostre vie.
Je pense, amie, et nuit et jour
A vo viaire, a vo couleur;
Se lieve tempre et couche tart
Pour penser à vo douch resgart
Ne nule rien mengier ne puis.
Bele douche amie! je muir,
Amie, amés, ami avés;
Quant mius porrai sel trouverés.

Wie bei den Provenzalen, gemahnt hier lebhaft an das deutsche Lied der Gedanke: *en vo cuer sui emprisonnés;* auch die Grußformel: *salus vous manc autretant qu'entre ciel et tiere rosetes* hat mit deutschen Grüßen Ähnlichkeit. Die Furcht vor den *medisants,* den Merkern oder Kläffern (im Italienischen werden sie *lusingatori* genannt) ist typisch für die ganze Minnedichtung, wie die Bitten, Klagen und Schwüre, die den übrigen Inhalt bilden; Schönheitsschilderungen, oft sehr eingehend, sind in allen mitgetheilten Briefen versucht, z. B. in Nr. 7, Strophe 9 bis 10: *fine, sachanz et pure, humble, piteuse et simple, compassée à nature, blanche gorge comme guimple . . . bien tâillie et de piez et de mains, bien fete et eschevie d'espaules et de rains, blanche gorge polie.* Einen oft in der deutschen Dichtung auftretenden Gedanken gibt die Stelle wieder: *„Quar ne sai se par blangerie me saluez ou par buffoi* in der Rede der Frau, III. v. 41. Am Schlusse steht gewöhnlich, nach der Versicherung, dass der Dichter vor Liebe sterben werde, eine Empfehlung der Geliebten in den Schutz Gottes. Er ist natürlich ihr unterwürfiger Diener; ihr

nicht anders zu vergleichen, als der Mond der Sonne *(vostre pareil ne que la lune est au soleil* II.*)* und ganz ergeben in ihren Dienst *(je me present à fere vostre volonté)*, und doch sagt er, um ihr zu schmeicheln: „*orguilleuse n'estes ne fiere*“, wie er sie überhaupt mit allen Tugenden ausstattet. Citate und Vergleiche finden sich selten (II. 53; Judas' Verrath als Gleichnis gewählt III. 14). Die Dichtung trägt viele Merkmale des Schwulstes und stellt sich jedenfalls als untergeordnete Gattung dar, bestimmt einen Katalog von Liebesphrasen zu bilden, die der Dichter in einem lyrischen Gefüge nicht unterbringen konnte. Thatsächliche Verhältnisse sind kaum berührt, alles ist Convention, das Gefühl, wie die Worte.

3. Der deutsche Minnesang und die Liebesbriefe.

In Deutschland machten die überall verbreiteten Liebesgrüße die Aufnahme einer höheren Art des brieflichen Verkehres zwischen Liebenden leicht; der französische *salut*[1]) traf einen fruchtbaren Boden. Er belebte überhaupt zuerst die deutsche Briefschreibung, da vorher schriftliche Botschaft nur in lateinischer Sprache gesendet wurde.[2]) Aus den lateinischen Episteln ist der deutsche poetische Brief nicht abzuleiten[3]), ebensowenig als seine selbständige Entstehung aus den Liebesgrüßen erklärlich wäre. Er steht vollkommen auf dem Boden der höfisch conventionellen Sitten und Anschauungen. Noch ein größerer Unterschied, als der zwischen heimischer und höfischer Lyrik bestehende, trennt die Briefe von den Grüßen. Der Minnesang nahm manches charakteristische Merkmal der deutschen Dichtung in sich auf, der poetische Brief setzte sich vollkommen an die Stelle der verdrängten volksthümlichen Grüße und ist selbst ganz unvolksthümlich. Dem Charakter der deutschen Dichtung entspricht eine Gattung nicht, die ohne weitern Gemüthsinhalt nur das überschwengliche Lob der Geliebten zu singen hat. Daher war den Briefen ihre Daseinsbedingung entzogen, als der Volksgeist die Convention beiseite zu schieben begann, nur der starke Hang zu unverstandenem Phrasenschwulste, den das Volk in

---

[1]) *Wackernagel*, Litg. I. 346 und *Schönbach*, Hartmann S. 395 nehmen romanischen Ursprung der Liebesbriefe an; *Haupt*, Einl. z. Hartm. Büchlein, glaubt, dass die Gattung überall selbständig entstehen konnte.

[2]) *Steinhausen*, S. 9.

[3]) *Schönbach*, Hartmann a. a. O.

der Zeit des Verfalles seiner Dichtung stets an den Tag legt, hielt noch die verwilderte Form. Später, in der neuen Blütezeit des Liedes, wurde die Briefdichtung noch durch die Macht der Überlieferung gestützt, aber ihr Inhalt hatte sich ganz verändert. Der deutsche Brief stand zum erstenmale ganz auf dem Boden der gleichzeitigen Lyrik, des Volksliedes, und konnte daher nichts anderes sein, als ein erweiterter Liebesgruß. Er setzte sich einfach aus kurzen Grüßen und Liederstrophen zusammen, lose gefügt, durch einige Flicken conventioneller Phrasen, welche das Erbe des absterbenden Minnesangs bildeten. Der alte Inhalt, die lange Lobpreisung der Geliebten war geschwunden, die Form fristete noch am niedern Geschmacke ihr Dasein.

Ein Beispiel lateinischer Episteln möge hier seine Stelle finden, das zum Beweise herangezogen wurde für den deutschen Ursprung der Liebesbriefe;[1]) es stammt von *Walafrid Strabo*, dem Abte der Reichenau, einem gefeierten Dichter der karolingischen Epoche:

Ad amicam.

Cum splendor lunae fulgescit ab aethere purae,
Tu sta sub divo, cernens speculamine miro
Qualiter et luna splendescit lampade pura
Et splendore suo caros amplectitur uno,
Corpore divisos, sed mentis amore ligatos.
Si facies faciem spectare nequivit amantem,
Hoc saltem nobis lumen sit pignus amoris.
Hos tibi versiculos fidus transmisit amicus,
Si de parte tua fidei stat fixa catena.
Nunc precor ut valeas felix per saecula cuncta.

Dies Gedicht ist nichts weiter als ein einfaches Liedchen, das in seiner Schlichtheit mit den Liebesgrüßen weit mehr Ähnlichkeit hat, als mit den Briefen, aber weder zu den einen noch den andern in Beziehung gesetzt werden kann. Denn gerade mit den lateinischen Episteln lag der Liebesgruß, wie die Tegernseer Briefe zeigen, im Kampfe.

Eher könnte auf Beeinflussung durch lateinische Episteln die frühe didaktische Verwendung der Briefform hinweisen,[2])

[1]) *Haupt*, Einl. z. Hartm. Büchlein, vgl. Anm. 155 zu Scheffels „Ekkehard“.

[2]) Über die didaktische Verwendung der Briefform vgl. *Lachmann*, Einl. z. Parzival, Kl. Schr. 482 und *Wackernagel*, 1, 346. In *Docens* Miscell. 2, 306 steht ein Brief, vielleicht aus dem 12. Jahrh., der sich selbstsprechend einführt und Minneregeln enthält. Andere Beispiele: *Doc.* Miscell. 1, 172:

aber auch dafür hat die romanische Dichtung Beispiele genug (vgl. S. 81) und mit den Liebesbriefen dürfte jedenfalls auch die didaktische Epistel eingewandert sein.

Der höfische Brief stellt die höchste Steigerung des subjectiven Hervortretens der Person dar, mehr als die Lyrik, die immer noch etwas Gemeingiltiges hatte, und ist durch den größten Abstand von den Grüßen getrennt, die jeder persönlichen Färbung entbehren. Er setzt ein gänzlich verändertes Verhältnis der Geschlechter voraus,[1]) wie es bei der Besprechung der provenzalischen Lyrik schon auseinandergesetzt wurde. Die deutsche Frau wird zur angebeteten Dame, der Mann verschwindet vor ihrer Vollkommenheit und trägt gern alle Launen der Gebieterin, in deren Dienst er steht. Früher war die Frau mehr als die Werbende aufgetreten, oder wenigstens war ihr die Äußerung zarter Gefühle von dem verschlossenen Manne überlassen worden, der Liebesbrief zeigt das gegentheilige Verhältnis in der höchsten Entwicklung.

In Frankreich, wahrscheinlich auch in der Provence, gehörte die Ausbildung in der Briefschreibekunst zur höfischen Erziehung,[2]) wie es die Bemerkung im Romane zeigt, dass Flor und Blancheflor und die blonde Isôt Briefe schrieben, und die Erwähnung des französischen Briefbuchs in Wolframs Titurel. (Vgl. S. 86). In dem deutschen Gedichte des *Konrad Flecke* (Sommer, Bibl. d. ges. d. Nat. Lit. 12) heißt es von Flore, dass er auf sein Täfelchen nichts als Liebesgedichte schrieb (v. 822). Diesen Brauch lernte er, wie seine Freundin, aus dem *„buoch von minnen,“* (v. 712); auch Gottfrieds Isolde *„kunde brieve und schanzûne tihten“* Trist. 8143. Die Sitte gieng nach Deutschland über, Ulrich von Lichtenstein lernte am Hofe Heinrichs von Ysterrîche (1215) *„sprechen wider diu wîp, an prieven tihten süeziu wort“*, (*Vrouwendienest* 9, 15). Daher rührt auch die Einmischung von Briefen in die höfischen Epen, bei *Veldecke* (um 1180) in der

„die zehn Gebote der Minne“, Haupt u. Hoffmann, Altd. Blätter 1, 343 und 2, 241 (*diu vrône botschaft*, vgl. Priebsch, Diss. Grazer Studien II).

[1]) Über das Verhältnis der Geschlechter im Minnesang vgl. *Gervinus*, Litg. 1, 538, *Weinhold*, Deutsche Frauen 1, 246, *Becker*, Alth. Minnesang 179, *Streicher*, Z. f. d. Phil. 24, 211 ff., *Bartsch*, Einl. z. d. „Liederdichtern“ S. XI ff., *Wilmanns*, Leben und Dichten Walthers 156.

[2]) *Höhne*, Heinz. v. Const. Diss. bemerkt (S. 53), dass in der *ars d'amour* des Maître Elies Briefe noch nicht erwähnt werden.

Eneit (Ettmüller 286, 19 ff.), im *Wigalois* (Pfeiffer, Dicht. d. d. Mittelalters VI. 223, 27 ff.) des *Wirnt von Gravenberg* (um 1210), im *Meleranz* des *Pleiers* (Bartsch, Bibl. d. lit. Ver. B. 60, v. 2879 ff., 3993 ff.) und in den verschiedenen Bearbeitungen des Spielmannsepos vom *Herzog Ernst* (zuerst nach 1172, Z. f. d. A. 7, 258).

Diese Briefe nehmen eine gesonderte Stellung ein, man könnte vor allem den in der Eneit enthaltenen als Beweis dafür auffassen, dass die Sitte des Briefschreibens den deutschen Dichtern bekannt wurde, bevor die französischen Muster vorlagen, nach denen später die Briefe verfasst wurden. Der Brief in der Eneit ist kurz und sachlich gehalten, nur die Versicherung des Dienstes, die eine ständige Formel bildet, erinnert schon an die spätere Manier. Auffallend ersichtlich ist der Unterschied in den zwei Bearbeitungen des „Herzog Ernst"; in der einen (Wiener Hs.) wird schmucklos die Werbung Kaiser Ottos um Adelheid vorgetragen, in der andern (Gothaer Hs.) ist der ganze Phrasenprunk höfischer Briefe aufgeboten. Das Eindringen der französischen Vorbilder ist wahrscheinlich erst erfolgt, als der höfische Minnesang so weit um sich gegriffen hatte, dass der ganze Apparat der hohen Briefe verständlich wurde. Die Briefe des Meleranz und des Wigalois sind vollkommen ausgebildete Proben der Nachahmung.

Mit eigener Kunst hat *Hartmann von Aue* den Liebesbrief gestaltet, indem er ihn zum Umfange eines *Büchleins* erweiterte. In der französischen Literatur ist ein Brief des Philippe de Beaumanoir erhalten, der über tausend Verse zählt; eine solche Ausweitung der Form war also nicht neu, auch die Gesprächsform war es nicht, denn unter den *saluts* bei Paul Meyer finden sich auch dialogisierte. Hartmann verwendete aber den Dialog für ein eigenes Motiv, einen Rechtsstreit zwischen Herz und Leib (im ersten Büchlein), und schloss daran einen Liebesbrief in kunstvollen Versen (1645—1914), der sich selbst über die gewöhnliche Länge ausdehnt; im zweiten Büchlein[1]) führt er einen feingegliederten Monolog durch, der in manchen Stücken an die französische *complainte* erinnert. Äußere Mittel des gewöhnlichen Briefstils weist eigentlich nur das zweite Büchlein auf (die Anrede an den Brief), das erste ist nur in dem typischen Gedankeninhalt des Briefes, der natürlich mit aller Kunst des Dichters

[1]) *Schönbach,* Hartmann S. 343 ff. *Jantzen,* Streitgedichte (1896).

ausgestaltet ist, mit andern Briefen vergleichbar. Hartmann kannte jedenfalls französische Muster, aber er schuf sich seinen eigenen Stil; vielleicht ist er für die spätere Manier, den Brief als Boten anzusprechen, das erste Vorbild.

Ihm folgte in starker Abhängigkeit[1]) *Ulrich von Lichtenstein*, der seinen *„Frauendienst“* mit drei Büchlein (44, 17. 142, 13. 382, 13 ff.) und mehreren Briefen ausstattete. Neben vielem Thatsächlichen, wie es das Verhältnis bedingte, dient bei ihm die Zusammenfassung von Wendungen und Gedanken des Minnesanges schon wesentlich zur Ausfüllung des weiten Umfangs, nicht ohne ordnende dichterische Kraft, aber bei weitem nicht mit der individuellen Prägung Hartmann'scher Rede. Er stellt schon ein Bindeglied zu jener Reihe von Briefdichtern dar, die einfach mit den Phrasen der Liebesdichtung arbeiteten. Jedoch fehlen bei ihm die Grüße und die Segenswünsche sind nur angedeutet, was ihn wesentlich von jenen unterscheidet. Nach Hartmanns Muster behält er fingierte Dialoge, die Anrede an das Büchlein oder an die Minne und eine Berathschlagung mit Herz und Sinnen bei. Die kurzen Briefe (98, 29. 195, 25. 231, 29.) entsprechen dem Durchschnittsstile der bessern Dichtungen dieser Art, mit Grüßen und Dienstesversicherungen und den gewöhnlichen Formeln verbinden sie auch thatsächliche Mittheilungen in knapper Rede. Im allgemeinen hat Ulrich von der jedenfalls schon lebendigen niedern Briefschreibung mehrere Merkmale an sich, er wird aber durch die Nachahmung Hartmanns und den eigenen künstlerischen Geschmack vor dem Versinken in platte Phrasenmacherei bewahrt.

Um das Ende des 13. Jahrhunderts tritt der letzte bekannte Dichter hervor, der die Briefform zu künstlerischem Zwecke in einem größern Werke verwendet: *Heinzelin von Constanz.*[2]) Seine *Minnelehre* ist für die allgemein herrschende Sitte des Liebesbriefverkehrs ein sicherer Beweis. Ein Liebesverhältnis, das in seinem schlichten Verlaufe als typisch für die mittlern Stände angenommen werden kann, wird durch einen Briefwechsel angeknüpft

---

[1]) *Schönbach,* Hartmann S. 395.

[2]) *Höhne* (Heinz. v. C. und die Minnelehre, Diss.) spricht die Minnelehre dem Heinz. ab und einem Manne niedern Standes, aber von guter Schulbildung zu. Bei aller Berücksichtigung dieses Ergebnisses ist es nicht möglich, im Verlaufe dieser Darstellung von dem bekannten Namen abzugehen.

und entwickelt, bis der persönliche Verkehr die schriftliche Botschaft überflüssig macht. Die Idee ist nur theilweise originell, etwas Ähnliches hatte schon Ulrich im „Frauendienst“ dargestellt. Die Briefe der „Minnelehre“ (v. 1061, 1102, 1189, 1275, 1401, 1512, 1539, 1575, 2079, 2185 ff.) zeichnen sich durch eine flüssige poetische Sprache und eine wirkungsvoll sich steigernde Lebhaftigkeit aus. Grüße und Wünsche sind nicht regelmäßig eingefügt, im übrigen ist der Einfluss der formelhaften Liebesbriefe in gewissen Fügungen zu erkennen. Aber ein bemerkenswerter Feinsinn bewahrt den Dichter vor schwulstiger Häufung; er verwendet Attribute und Gedankenwendungen haushälterisch und gibt seine Mittel nicht voreilig aus, sondern mit wachsender Entfaltung seiner Kunst. Die Motive sind im wesentlichen ganz dieselben, dem Minnesang entlehnten, wie in andern Briefen, aber sie treten in geschickter Ordnung auf. Diese Vorzüge der Briefe in der „Minnelehre“ werden durch die Möglichkeit nicht geschmälert, dass sie vielleicht alle nach Mustern gearbeitet oder gar entlehnt sind; der erste ist ziemlich wörtlich dem *Wigalois* entnommen, für die andern ist ein directes Vorbild nicht zu ermitteln. Auch dem Dichter ist trotzdem das Lob nicht abzusprechen, dass er durch glückliche Verwendung und kluge Anordnung der typischen Formeln eine tüchtige Begabung offenbarte und einen beabsichtigten, höhern Zweck erreichte. Der allgemein geübten Nachahmung höherer Muster konnte sich ein Dichter, der gemeinverständlich bleiben wollte, kaum entziehen.

Diese Briefe bekannterer Dichter können als Durchschnittsbild der Briefschreibung des 13. Jahrhunderts dienen, die Form wurde jedenfalls in einem großen Maßstabe gepflegt, so dass die geringe Anzahl der erhaltenen Muster auffällt. Wahrscheinlich ward dem Briefe eines Minnesängers weniger Wert beigelegt, als den Liedern, die ja schließlich auch, wie die vielen Beispiele von directer Anrede bei allen Dichtern zeigen, als Briefe verwendet werden konnten. In sehr vielen Fällen werden Briefe erwähnt[1]) und es ist kaum zu zweifeln, dass ein solcher poetischer Verkehr überhaupt zu den Erfordernissen eines Verhältnisses ge-

[1]) *Bartsch,* D. Liederdichter 98, 139 (Carm. Bur. 212): *einen brief ich sande einer vrouwen guot dar an was al mîns herzen muot* u. s. w. — Carm. Bur. 141: *mente lege sedula, quod mea refert littera;* ferner *Bartsch,* D. L. D. 37, 6 *(Taler);* 98, 62. Vgl. eine Wendung in dem Gedicht „des müniches nôt“ v. 212, Z. f. d. A. 5, 434 u. Heidelb. Hs. (Bibl. d. lit. Ver. 9) 140, 14 (bei *Gedrut*).

hörte. Für das private Leben galt noch vorwiegend der lateinische Brief, fest in die Regeln der Formelbücher gezwängt und schwerfällig durch die Last der obligaten Phrasen.[1]) Selten wagte sich die deutsche Prosa in den Briefen vor, erst die Mystiker wussten die ungelenke Sprache geschmeidig zu machen für den schriftlichen Ausdruck. Auch der Verkehr zwischen Liebenden bewegte sich noch, wenn er nicht in deutschen Versen ein Mittel fand, nach den Gesetzen des lateinischen Briefstils.[2])

Bei Ulrich ist es oft unklar, ob er unter einem „*brief*" bloß eine Aufzeichnung seiner Lieder verstehe, Fr. D. 57, 24: *den brief diu süeze wol getân las: dâ stuonden diu liet an;* ein Brief ist an dieser Stelle nicht mitgetheilt, während sonst die Botschaft regelmäßig eingefügt ist. Dagegen unterscheidet F. D. 31, 8 wieder: *liet unde brief sende ich dir dar.* Aus Andeutungen anderer Dichter geht hervor, dass der Bote den Brief zu übergeben und die mitgebrachten Lieder zu singen hatte, so aus dem parodistischen Gedichte des *Taler* (Bartsch, D. L. D. 37, 6): *bring ir den brief und sing ir ûf gedœne.* Da die Lieder allgemeinen Inhaltes waren, bildete der Brief, der die persönlichen Anliegen mittheilte, den wichtigern Theil der Botschaft: *nû lis den brief, er seit dir mê, waz si dir entbiutet, diu dich ze herzen triutet* (D. L. D. 98, 91). Über den Inhalt gibt *Hadloub* kurzen Aufschluss (D. L. D. 87, 30): *las sin mit sinne sô vant si sælikeit, tief rede von der minne, waz nôt mîn herze treit.*

Die Vermittlung geschah stets durch Boten. Im *Eraclius* v. 1679 ff. (hggb. v. Massmann; Graef v. 1797 ff.) findet sich eine ausführliche Schilderung: *die brieve wârn getihtet, geschriben und gerihtet die wurden zesamene geleit. dô man si vielt unde besneit, man warmte wahs, und wart zetriben, si wurden gesigelt und überschriben mit namen nâch ir rehte, dô gewunnen si die knehte und die boten sâ zehant.* Die Beschaffenheit des Schreibmaterials ist kurz beschrieben in der Eneit 286, 19: *dô nam des rîchen kuneges kint*

---

[1]) *Steinhausen,* S. 12, 39 ff., 101 ff.

[2]) Ein Formelbuch aus dem Kloster Baumgartenberg beschreibt Bärwald („Zur Charakteristik und Kritik mittelalterlicher Formelbücher" in „Sylvesterspenden eines Kreises von Freunden vaterländischer Geschichtsforschung", Wien 1858; herausg. Fontes Rer. Austr. 1866); der Cistercienser-mönch, der es zusammenstellte, ließ alle Formeln die unter der Aufschrift „*de amasio ad amasiam*" hätten stehen sollen, weg. Nur einen Brief der Frau Venus übersah er, versuchte aber später, diesen auch auszutilgen.

tinten unde permint, si screib in scônem latine; dô siz gescreib und uberlas und der brief trocken was, gefuchliche si in vielt. Die Boten beförderten die Briefe in Büchsen oder Fläschchen, die sie am Hals oder am Gürtel trugen, zur Legitimation hatten sie Abzeichen: *Tristan* 1405: *der knappe sîn wârzeichen und sîne briefe reichen begunde.*[1]) Bei den Minnesängern wurden bestimmte Boten nur zu mündlicher Botschaft verwendet und hatten die Strophen zu singen:[2]) *sît ich des boten niht enhân, sô wil ich ir diu lieder senden* (Fr. v. Hûsen, M. S. F. 51, 27); die *lieder* mussten also in Abwesenheit des geeigneten Überbringers durch einen andern Vertrauten schriftlich vermittelt werden:[3]) *si bat mich, dô ich jungest von ir schiet, deich ir sante mîniu niuwen liet, diu wolt ich ir senden, nu enweiz ich bî weme, ders ir wîzen henden schœne bræhte und ir ze boten zæme.* (D. L. D. 43, 176. *Rotenburc.*) Ungewöhnliche Arten von Beförderung werden öfter erwähnt; Hadloub schlich als Pilger verkleidet seiner Geliebten nach: *ich nam ir ahte, dô si gienc von mettîn, dô hâte ich von sender klage einen brief, dar an ein angel was, den hienc ich an si, daz was vor tage, daz si niht wizze daz.* (Schweizer Minnesänger XVII. 1. 29.) Lavinia muss den Brief an einen Pfeil binden und diesen durch einen Jüngling abschießen lassen, damit die Botschaft zu Äneas gelange. (Eneit 286, 19 ff.) Ulrich erhält (Fr. D. 195, 5) einen Brief in einem fremden *„röckel": daz röckel ich zehant ûf bant, dâr inne ich einen gürtel vant, ein tschapel und ein heftelîn, diu drin niht bezzer kunden sîn. ein tiutscher brief ouch dâ bî lac.*[4])

Im gewöhnlichen Verkehre, wohl mehr in den mittlern Ständen, schrieb man die Briefe auf lange Pergamentstreifen, die dann auf einem angefügten Stäbchen aufgerollt und mit einem Seidenfaden zusammengebunden wurden. Zu Boten dienten solche, die um das Geheimnis wussten, der Liebende war auch wohl selbst der Überbringer.[5]) Es sind noch Briefe dieser Art er-

---

[1]) *Alwin Schultz,* Höf. Leben z. Zeit d. Minnes. 2. Aufl. I. 173—177; vgl. im *„Spiegel"* (Bibl. d. lit. Ver. 21, 71) v. 147, 3: ein Zwerg bringt einen Brief und ein *„vingerlîn mit dem stein, daz sol ein vor(wâr)-zeichen sîn."* — Weinhold, D. Fr. II, 135.

[2]) *„seneder friundinne bote nû sage dem schœnen wîbe, daz mir tuot âne mâze wê, daz ich si so lange mide."* Dietmar, M. S. F. 32, 7.

[3]) *Grimm,* Kleine Schriften 6, 237 ff.

[4]) Auffallend ist die Hervorhebung des Umstandes, dass der Brief „ein tiutscher" war. *Steinhausen,* S. 12.

[5]) *Hoffmann v. F.,* Anz. f. Kunde d. d. Mittelalter II. 126; Weimarer

halten (z. B. ein von Gmeiner in Regensburg 1815 aufgefundener, Morgenblatt für gebildete Stände 1815, S. 665, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit II. 39.), und die zu einem Büchlein gebundenen sechs Briefe,[1]) die Ettmüller in Zürich entdeckte. Von niedern andern Briefen ist die äußere Form in den Veröffentlichungen nicht beschrieben.

Sehr oft werden von den Dichtern gewisse Gegenstände erwähnt, die als Symbole des Verhältnisses zu dienen hatten[2]), oder denen im Glauben des Volkes eine bestimmte Bedeutung innewohnte; sie wurden zugleich mit den Briefen eingehändigt. In der Provence waren es Ringe und Bänder, in Deutschland traten noch mehr Symbole hinzu, die aus den Rechtsverhältnissen, oder aus mythologischen Vorstellungen abgeleitet waren. Im *Meleranz* übergibt Tytomîe ihrem Geliebten einen Gürtel, ein Fürspan, einen Ring und einen Schapel. Der Gürtel bedeutet: *„du sæh wol, der umbvie mich: der lebet niendert âne dich, den ich umbvâhen welle*; *daz fürspan, daz ich dir gesendet hân bediut, daz ich wil niemer an gesehen mit spilnden ougen keinen man; ich gap dir selbe ein vingerlîn, dô du schiede, dâ mite bevalh ich mich dir ûf dîn genâde; ich hân dir ouch mîn schapel bî mînem boten gesant, dâ bî tuon ich dir bekant, daz ich dir gebe vil süeze amîs mîner êren hæhsten prîs.“* (Mel. 2879 ff.) Er sendet ihr einen Ring, (Mel. 4033): *„diz vingerlîn sol ein wârzeichen sîn, daz ich mich hân ergeben und wil nach iuwerm gebote leben“*. Besondern Sinn hatte der *adamas* in einem Ringe; *„der stein sol ein zeichen sîn dîner stæten minne“*, (Wigalois 2248.) Dem Diamant wurden außerordentliche Kräfte zugeschrieben, Albertus Magnus sagt von ihm: *diamantem etiam ferrum attrahere mentiuntur.*[3]) Diese magnetische Eigenschaft macht seine Verwendung als Symbol der *stæte* erklärlich. Einen Gürtel und einen *„tschapel“* findet auch Ulrich in dem *„röckel“*, das er von der Frau erhielt; Ringe werden bei mehrern Dichtern nebenbei erwähnt. Der Ring gilt als Zeichen des Verlöbnisses, seine Bedeutung beruht jedoch nicht auf deutscher Sitte; in den alten Epen, z. B. im Nibelungenliede

---

Jahrb. II. 236; *Docen,* Morgenbl. f. geb. St. 1815, S. 665; *Uhland,* Volkslieder III. 211.

[1]) Sechs Briefe und ein Leich, Mittheilungen der antiqu. Gesellschaft in Zürich. II. 1844, S. 98.

[2]) Vgl. die *„Minneregel“* des *Everardus Cersne,* hggb. v. Wöber, v. 3448.

[3]) Vgl. *Frauenlob,* hggb. v. Ettmüller, Anm. S. 336.

wird bei den Hochzeiten keines Ringes gedacht, wahrscheinlich kam er erst durch das Christenthum und fremde Einflüsse zu seiner Bedeutung. Die Übergabe des Gürtels dagegen entspricht deutschem Rechtsbrauche, man bezeichnete durch seine Entäußerung die Überlieferung eines einzelnen Gutes.[1]) Andere Symbole, wie Fürspan und Kranz, beruhen wohl auf Vorstellungen einzelner Kreise und spielen in der Rechtssprache keine Rolle. Verschiedene Gegenstände, die volksthümlicher Liebessymbolik entsprechen, treten erst in der niedern Briefdichtung der spätern Zeit auf und werden im Zusammenhange mit dieser besprochen werden.

Aus den ritterlichen Kreisen, die sich zuerst mit der Kunst befassten, Liebesbriefe nach dem fremden Muster zu dichten, kam der Brauch in die niedern Schichten, die dem verborgen treibenden Volksgesang näher standen. Die Sprache des Minnesangs, die in ihrer besten Entfaltung den Verfassern höherer Briefe die poetischen Mittel bot, erlitt durch das Eindringen von volksthümlichen Formeln und die geringere Gewandtheit in der Handhabung des Stils bei den niedern Briefdichtern eine erklärliche Verschlechterung. In vielen Stücken trafen die noch lebendigen Formeln des Volksgesanges mit denen der Minnedichtung zusammen, dieser Umstand dürfte bei der Übertragung französischer Formelbücher eine gewisse Angleichung an deutsche Ausdrücke und Gedankenwendnngen erzeugt haben. Der französische Brief enthielt meistens einen einleitenden Gruß, der dann in den deutschen Nachahmungen eine geringe Beeinflussung durch den volksthümlichen Liebesgruß erfuhr, auch entsprechen gewisse naive Vorstellungen der deutschen Briefe dem Volkstone. Die Einwirkungen sind jedoch in den ältern Briefen kaum fühlbar, der durchschnittliche Ideenkreis ist der des Minnesanges, und das conventionelle Verhältnis der Geschlechter ist nur unmerklich gegen eine natürliche Auffassung hin verschoben. Es sind zwar wenige Briefe aus den folgenden Jahrhunderten bis zum Wiederaufleben des Volksliedes ans Licht gebracht worden, jedoch vertheilen sich diese wenigen auf alle Gegenden Deutschlands; überall erscheinen sie in gleicher Form, mit gleichem Inhalte,

[1]) *Grimm*, Deutsche Rechtsalterthümer, S. 158, 177. — Über die Bedeutung einzelner Symbole handeln *Berger*, Z. f. d. Phil. 19, 448; *Alw. Schultz*, Höf. Leben I. 173 ff.

und es ist also die allgemeine Verbreitung von Musterbüchern außer allem Zweifel. Vom 14. Jahrhundert ab finden sich auch Mädchenbriefe wieder, die ganz die gleiche Prägung tragen und deren Unterschied von den andern eben nur im Geschlechte des Schreibers liegt; die Lobpreisung des Weibes ist ohne Änderung auf den Mann übertragen. Solche Briefe entspringen natürlich den untern Schichten des Volkes, das für den Frauencultus kein Verständnis hatte und einfach die Phrase übernahm.

Zu den ältesten und besten der niedern Briefe gehören die sechs von Ettmüller in Zürich gefundenen und schon erwähnten *(Ettm.)*.[1]) Ihre Sprache weist auf den Niederrhein hin, weshalb ihr Fundort auffallen muss; wahrscheinlich gehören sie dem 13. Jahrhundert an. Sie sind einem bessern Dichter zuzusprechen, der zwar in starker Abhängigkeit von seinen Mustern, jedoch mit Verständnis und mit mancher künstlichen Form in Stil und Vers arbeitete.

Auf das Jahr 1360 datiert Docen den von Gmeiner in Regensburg entdeckten bayrischen Liebesbrief[2]) zurück, der im Morgenblatt für gebildete Stände 1815, S. 665 und verbessert im Anzeige für Kunde der deutschen Vorzeit, II. (1833) S. 39 von Massmann abgedruckt wurde (Anz. f. K. d. d. V. II.). Sein Stil ist roh und deutet auf niedern Ursprung, die Anaphora mit dem Worte *„grusz"* und manche höhere Wendung lassen die Nachahmung eines jener Formelbücher vermuthen, die aus den meisten ähnlichen Briefen zu erschließen sind. Von niedern Schreibern wurden wahrscheinlich mit geflissentlicher Häufung aller Phrasen des absterbenden Minnesangs die Musterbriefsteller für die untern Volksschichten zusammengestellt und verbreitet, so dass schon für das 14. Jahrhundert die allgemein übliche Sitte, solche schwulstige Briefe zu schreiben anzusetzen ist. In der Zeit des Verfalles der höhern Dichtung, in der der rohe Geschmack des Volkes an überladenen Nachahmungen Gefallen fand, da sein eigener Gesang erst wieder im Aufblühen begriffen war, ist eine solche Mode verständlich. Die Gebildeten konnten sich von dieser Verrohung nur mit Entrüstung abwenden und den Niedergang der schönen Kunst beklagen, manche suchten wohl auch die höhern Kreise vor der Ansteckung durch die

---

[1]) Die in Klammern gesetzte Abkürzung wird im Folgenden zur Bezeichnung des betreffenden Briefes gebraucht.

[2]) Erwähnt von *Edward Schröder*, Z. f. d. A. 36, 358.

allgemeine Unsitte zu bewahren, indem sie für ihren Gebrauch selbst bessere Briefe aufstellten.

Einen solchen Versuch unternahm der schwäbische Geistliche, der im 14. Jahrhundert eine Reihe von Briefen für alle Bedürfnisse des Liebesverkehrs verfasste. In der Handschrift des Lassbergischen Liedersaals sind 22 Stücke aus dieser Sammlung enthalten, zugleich mit einem Nachworte, in dem der Dichter den Zweck seines Werkes ausspricht. Er wollte für die Gebildeten und bessern Laien Vorbilder des Briefstils schaffen und der beliebigen Benützung übergeben; den *„tropeln“* und gewöhnlichen Laien verschloss er seine Schatzkammer, indem er kunstvoll lateinische Sprüche in die Briefe mengte. Zu seiner Betrübnis stellte er am Schlusse fest, dass er trotz eifrigen Studiums der Meister und aller Anstrengungen seine Absicht nicht erreichte, andere haben schon alles Schöne gesagt, was er sagen wollte, und zu neuer Schöpfung gebrach ihm die Kraft. Er suchte so viel als möglich, Thatsächliches zugrunde zu legen, um die individuelle Färbung zu erzeugen; sein ganzer Gedankenvorrath ist jedoch, abgesehen von den lateinischen Citaten, aus dem Minnesang geschöpft. (*L. L. 1—22.*)

In das 14. Jahrhundert gehören von den bis jetzt veröffentlichten Briefen, außer den erwähnten, die aus Sachsen stammenden Stücke in Haupt und Hoffmanns altdeutschen Blättern, (*Altd. Bl.*), II. 392 und II. 395; das zweite ist *„die scheidunge der clage“* betitelt; beide zeigen rohen Geschmack und Ausdruck, prunkhafte Schilderungen der Schönheit und Häufung von Attributen; einzelne Wendungen erinnern an volksthümlichen Einfluss.

Früher anzusetzen, vielleicht sogar in das 13. Jahrhundert ist der kleine Brief in *Greiths spicilegium Vaticanum (Spic.)* S. 51; er ist von ziemlicher Einfachheit, in ungelenker Sprache aus den Wendungen des Minnesangs zusammengestellt.

Wahrscheinlich von einem Schreiber der Heidelberger Liederhandschrift (hggb. v. Pfeiffer, Bibl. d. lit. Ver. IX. 172) stammt ein schlecht gelungener Versuch eines briefartigen Spruches, der sich auf dem 45. Blatte dieser Hs. befindet. (Hhs.)

Die *Mattseer Liebesbriefe (Matts. 1—4),* hggb. v. Pomezny und Tille Z. f. d. A. 36, 357, weisen besonders stark die Merkmale auf, die den niedern Brief charakterisieren; Einwirkungen des aufblühenden Volksgesangs, der die alten Liebesgrüße bewahrt hatte, und gewisse volksthümliche Spielereien des Aus-

druckes, die an räthselartige Wendungen gemahnen, z. B. die Anspielung auf den Namen der Geliebten: *„der erst S puchstaben und der lest I eures namen“*. Nr. 4 ist ein Mädchenbrief, der sich, wie oben bemerkt wurde, von den andern nur dadurch unterscheidet, dass *„chnab“* statt *„junckchfraw“* in die Anrede gesetzt ist.

Ein thüringischer Liebesbrief (Bartsch, Mitteld. Gedichte, Bibl. d. lit. Ver. 53. B., S. 73), ist eingeleitet „durch einen quodlibetartigen Reigen von Jungfrauen, unter denen der Dichter die Geliebte erblickt“, und geht dann in eine außerordentlich schmuckreiche Anrede über. In einer Reihe sind 61 Verse mit Attributen gefüllt, die Schilderung der Schönheit ist eingehend und belebt. Das Gedicht führt den Titel: *„daz brechen leit“ (D. B. L.)*; es muss von einem sehr wortgewandten und phantasiereichen Dichter stammen, der sich nur im allgemeinen an die gangbaren Formeln der Briefschreibung hielt.

Um die Wende dieses Jahrhunderts dichtete Graf *Hugo von Montfort* (Wackernell, Ältere tirolische Dichter III., vgl. v. d. Hagen, Germania 7, 338). Er steht in seinen Liebesbriefen und briefartigen Liedern (Wackernell Nr. 1, 3, 6, 7, 19, 20, 21, 23, 26, 34, 35, 36, 38) ganz unter dem Einflusse der niedern Brieftechnik, von der er sich theilweise durch die Form, eine unregelmäßige Titurelstrophe zu lösen sucht. Seine Wendungen und Attribute sind ganz unselbständig, die Beschreibungen der Schönheit werden durch trockene Genauigkeit und hausbackene Vergleiche geschmacklos. Wie der spätere *Püterich von Reicherzhausen* (1462) in seinem Ehrenbriefe (Z. f. d. A. 6, 59), bringt Hugo das Datum in hölzerne Verse: *gemacht und geben zu Ensishein nach Christs gebürt drüzehenhundert jar, (in einem stüblin, das was klein) im sechs und nüntzgosten (das ist war)* (Nr. 23, ähnlich Nr. 35).

Aus dem 15. Jahrhundert sind nur Briefe bekannt geworden, die ohne ein Zeichen selbständiger Ausgestaltung den Mustern nachgemacht sind. Wie im gleichzeitigen *Prosabriefe*[1]) unterliegt die Formelhaftigkeit der gesellschaftlichen Regel und wird zur Manier, so dass eine persönliche Färbung des Stils und Inhalts nicht mehr wahrzunehmen ist. Beweisend dafür ist ein interessanter zu Göttingen am 14. Februar 1459 verhandelter Betrugsfall, den Schmidt (Germania 10, 385) mittheilt. Eine Reihe von zwölf Liebesbriefen *(Germ. 10)*, in denen formelhafte Prosa mit

---

[1]) *Steinhausen*, S. 39 ff.

Versen gemischt ist, wurde von dem Betrüger unter dem Namen einer Frau an eine angesehene Persönlichkeit gerichtet, die sich lange Zeit dadurch irreführen ließ. Für den Prosabrief, der jetzt überwiegend den lateinischen ersetzte, lagen Muster in einer Reihe von Formelbüchern und Briefstellern vor,[1]) doch ist von prosaischen Liebesbriefen dabei nirgends die Rede. Ein Formelbuch aus dem Jahre 1492 (Rochholz, Germania 13, 207), enthält Rathschläge für Liebende, aber keine Anweisungen für Briefe. Vielleicht dürfen als Musterformeln die Sprüche aufgefasst werden, die im Anz. f. Kunde d. d. Vorzeit 3, 291 von *Mone* aus einer Karlsruher Hs. abgedruckt sind; der jedesmaligen Grundstimmung des Stückes entsprechend, ist ein Motto vorgeschrieben, z. B.: *mit ganczem willen; ach ich lid* u. s. w., was an die *motets* der französischen Briefe erinnern muss. Zahlreiche Anfänge von Briefen sind in einer Wiener Hs. des 16. Jahrhunderts zusammengestellt und abgedruckt im Anz. f. K. d. d. Mittelalters 7, 215; darunter eine Einleitungsformel mit der Überschrift *„einer pawren maid"*. Im III. Bande derselben Zeitschrift findet sich auch eine Reihe von Segenssprüchen, wie sie gewöhnlich in Briefen verwendet werden, die also vielleicht als Mustersammlung angelegt war.

Ein „ritterliches Liebesbriefchen" aus *„Collen an dem reyne"* theilt Voigt in den *Beiträgen zur Kunde Preußens (B. K. Pr.) V.* (1822) S. 182 mit; es ist im rohesten Stile gehalten, mit hausbackenen guten Lehren ausgestattet und mischt auch etwas Prosa ein; der Reim ist theilweise durch Assonanz ersetzt. In gewissen Abständen folgt mehreremal, gleichsam als Wahlspruch, die Phrase: *„elende bin ich"*.

Aus Zeitz stammt ein längerer Brief vom Jahre 1434, den *Fedor Bech* (Z. f. d. Phil. 6, 443) veröffentlichte *(F. B)*; aus Obersachsen (1463) ein im *Morgenblatt für gebildete Stände XIII.* (1819) S. 239 abgedruckter *(Morg. Bl.)*. Beide zeigen groben Geschmack, überladene Attribute und nähern sich dem Volksliede. Im *„Grundriss zur Geschichte der deutschen Poesie"* von v. d. Hagen und Büsching *(Grundr.)* stehen die Anfänge und Schlüsse von zwei Briefen aus einer Dresdener Hs.;[2]) im *Anz. f. K. d. d. Vorzeit* 7, 552 zwei *„lustige puelbrief"* aus einer Wiener Hs., burlesk beginnend, dann in den Ton des Volksliedes übergehend. *(Anz. f.*

[1]) *Steinhausen,* S. 101 ff., viele Quellennachweise.

[2]) Dazu Bemerkungen von *Haupt,* Altd. Blätter 1, 78.

K. d. d. V. VII.) Drei ganz kurze volksthümliche Liebesgrüße aus dem 15. Jahrhundert theilt *Mone* aus einer Karlsruher Hs. im *Anz. f. K. d. d. Mittelalters* III. 290 mit.

Ähnlichkeit mit den Liebesbriefen ist in einer großen Anzahl von Minnedichtungen zu entdecken, die theils sich directer Anrede bedienen, theils in der dritten Person das Lob der Geliebten in formelhaften Wendungen singen. Daher gehören aus *Lassbergs Liedersaal* die Stücke 184, 185, 196, 198, 199 (obscön), 221; ferner eine in rechtsgebräuchlicher Form ausgestellte *„Urkunde der Minne“* Nr. 332; zu vergleichen sind auch Nr. 28, 46, 121, 122, 123, 261 und die *„Schule der Minne“* Nr. 251.[1]) In Hoffmanns *Fundgruben* 1, 335 steht ein briefartiges Gedicht *„ein Tenor, heißt der Freudensaal“*, im Anz. f. K. d. d. Vorzeit 5, 335 ein grobes Stück *„Abschied bei böser Laune“*, das ebenfalls an die Briefform erinnert. Ähnliches im *Anz. f. K. d. d. V.* VI. 312, VII. 242, VIII. 215, im Liederbuche der Clara *Hätzlerin* Nr. 11, S. 47; Nr. 25, S. 180. In Cersne's *Minneregel* (1404) finden sich briefähnliche Lieder, z. B. VII. und VIII. Außer diesen sind im Folgenden manchmal zur Vergleichung herangezogen: die *Jagd* des *Hadamar von Laber,* die von Schmeller (Bibl. d. lit. Ver. 20. und 21.) herausgegebenen Dichtungen: *der Minne Falkner, des Minners Klage, der Minnenden Zwist und Versöhnung, daz sleiger tüechlin, Altswert, der Spiegel, der Tugenden Schatz* und *der Kittel;* aus den *„Gesammtabenteuern“* Nr. 26 und 27. Die Stellen aus den Minnesängern sind den *„Deutschen Liederdichtern“* von K. Bartsch und den *„Schweizer Minnesängern“* desselben Herausgebers entnommen (im ersteren Falle sind die Citate, ohne Quellenangabe, nur durch Ziffern bezeichnet).

4. Inhalt und Technik der deutschen Liebesbriefe.

Ein charakteristisches Merkmal der Liebesbriefe sind die Grüße, zuerst einfach, dem Muster der *saluts* entsprechend, dann dem Liebesgruße angenähert. In Ulrichs Briefen (Fr. D. 99, 29. 195, 25. 231, 29.) besteht der Gruß aus einer kurzen Wendung: *„ich enbiut iu mînen gruoz; gruoz und al den dienest mîn* und, mit einer beliebten Einleitung: *kund ich mit worten süezen iuch vrowe wol gegrüezen“*. Geschmückter sind die Grüße bei Heinzelîn, z. B.

[1]) Dieses Stück ist zu einem Fastnachtspiele geworden und bei Keller, S. 774, abgedruckt; auch in das Niederländische wurde es übersetzt. Z. f. d. A. 13, 359.

die Einleitung des Briefes v. 2879, in der er alles, was grünt und blüht und liebt, auffordert, der Geliebten den Gruß zu überbringen. In den Briefen des Liedersaals wird die Grußformel an die verschiedensten religiösen Vorstellungen geknüpft, bei andern wird nur der Gruß Gottes entboten: Heinz. 1190: *„got in sinem tróne geruoche grüezen iuch von mir“*, Ettm. 6 gebraucht die Wendung: *ich grüeze dich mit ganzen sinnen, got und sin engel müez dich minnen;* ähnlich Heinz. 1401, Ettm. 4, Matts. 3, Germ. 10, Grundr., D. B. L. Einfachere Ausdrücke, wie: *„mit lieb ich grüezen wil ewren minneclichen leip“* stehen Spic., Morg.-Bl., Ettm. 3.

Oft werden dem Briefe die Grüße aufgetragen, oder der Brief selbst wird sprechend eingeführt. Bei Paul Meyer findet sich eine Wendung im Briefe II.: *„Chançon va-t-en“*, die auf ähnliche Formeln in den *saluts* hinweist, unter den deutschen Briefdichtern hat Hartmann die Anrede an den Brief vorgebildet, (II. Büchl. 811). L. L. 22 sagt: *var hin kleinez brievelin,* ähnlich: B. K. Pr., Matts. 1, Anz. f. K. d. d. V. II., Anz. f. K. d. d. V. VII., Morg.-Bl., F. B.; in den meisten Fällen werden Grüße mitgegeben, L. L. 8 tritt der Brief auf: *ich bin ein brievlin her komen, ze boten bin ich ûz genomen,* ebenso Ettm. 1: *ich bin ein brief und ein bode, in mins juncherren gebode sol ich willeclichen wesen,* Matts. 3: *ich pin ein brieff und pin ein pott.*

Von der alten Einfachheit leiten manche Formeln der spätern Briefe zum Liebesgruße über, in Anz. f. K. d. d. V. II. werden die einzelnen Schönheiten: Wangen, Augen, Mund, Hals u. s. w. gegrüßt, ähnlich Grundr., Morg.-Bl. Dann treten auch Formeln ein: *so viel tropfen sind im meeres grund, gegrüßet sei euer roter mund* Morg.-Bl.; *all fogl, die in den lüfften seyn* u. s. w., *die helffen mir grüzzen* Matts. 1; *grûzz in grûzz verslozzen, vor stätter lieb uberflozzen, got grûzz dich mundlein rot* Matts. 2 und gleichlautend Anz. f. K. d. d. V. VII. 2. Die Formel in Anz. f. K. d. d. V. VII. 1 ist ganz dem Volkslied entnommen.

Gewöhnlich am Schlusse, oft aber auch im Innern des Briefes sind der geliebten Person Segenswünsche gesendet, wie in den *saluts,* deren gewöhnliche Formel einfach: *„à Dieu je vous command“* lautet. L. L. drückt die Empfehlung in den Schutz Gottes oder der Jungfrau Maria in stets verschiedener Form aus; Ulrich umschreibt denselben Gedanken 232, 25 in sieben Versen, während er 196, 12 kurz sagt: *mit triuwen gib ich iuch den segen.* Heinzelin bringt nur in einem Briefe (1401 ff.) Wunsch-

formeln an, bei Hartmann schließt das 2. Büchlein mit der schlichten Wendung: *so bewar diu gotes lêre ir lîp und sterk ir êre.* In den niedern Briefen kehrt dieser einfache Gedanke seltener wieder, (F. B, D. B. L., Ad. Bl. 2), als die volksthümliche Formel, die schon L. L. 22 verwendet: *„sô spar dich got gesunt unz ein rôse gelt ein phunt“,*[1] ähnlich bei Anz. f. K. d. d. V. VII. 1. 2., Matts. 2 und in einem Prosabriefe des 16. Jahrhunderts, Anz. f. K. d. d. V. 24, 340 (Friedrich Behaim an seinen Bruder Paulus); auch eine „gute Nacht“ wird gewünscht; Anz. f. K. d. d. V. VII. 1, Germ. 10, Ad. Bl. 2; *czwey hundert unde czwey phunt gudir nacht* B. K. Pr., oder *tausent gutte jar* Matts. 3, F. B., Germ. 10, *tûsint maltir gûtir iâr* D. B. L.

Zu den gewöhnlichen Formeln des Briefstils gehört die Entschuldigung des Schreibers, dass er nicht im Stande sei, die Frau gebürend zu grüßen: Ulr. 231, 29: *kund ich mit worten süezen iuch vrowe wol gegrüezen* u. s. w., ebenso in fast allen Briefen des L. L., D. B. L., Heinz. 2185; 72, 41. Schw. M. 20, 31, 126.

Am Schlusse steht in den spätern Briefen oft die Wendung; *nit mê;* so schon L. L. 11, Anz. f. K. d. d. V. VII. 1. 2., Morg.-Bl. *(nit mehr auf diese zeit, als . . .)* Diese Formel geht auch in die Prosabriefe über; viele Beispiele dafür bieten die 16 deutschen Frauenbriefe in *Steinhausens* Zeitschrift f. Culturgeschichte 1, 93, die auch in Bezug auf die Grußformeln interessant sind; die Briefe der Ursula Freherin in *Freytags* Bildern a. d. d. Vergangenheit, Ges. Werke 19, 254 ff.; die *Epist. obsc. vir.,* z. B. S. 12: *nihil amplius habeo,* S. 130: *nihil est amplius,* S. 247: *nihil magis scio;* der Brief im *Anz. f. K. d. d. V. 24,* 340: *wils gott, icz nitt mer . . .*

Die Anspielung auf den Namen der Geliebten, wie L. L. 7: *ach zartez k, ich bitte dich* findet sich in der Folge in zahlreichen Briefen und Minnedichtungen, so L. L. 261, Minneregel Lied VI, VIII, Kittel 234, Tugenden Schatz 72, 21. 74, 3. u. s. w., Hugo von Montfort Nr. 38, Hoffm. Fundgr. I. (Freudensaal); Anz. f. K. d. d. V. III. VIII., Matts. 3; ein Spiel mit Buchstaben, wie in Minners Klage 689 das rückwärts zu lesende Akrostichon mit dem Namen Katharina, versucht B. K. Pr., indem er den Brief schließt: *Nyella nyed* (deyn alleyn).

In manchen Briefen ist durch eine Reihe von Versen die Anaphora verwendet, so bei Heinz. 1575 ff. mit dem Worte *„liep“,*

[1]) Vgl. *Waldberg,* Ren. Lyrik, S. 26.

L. L. 13 versucht die gleiche Figur, ohne sie durchführen zu können. Ettm. 2 und 4 beginnen eine Anzahl von Versen mit „*gnâde*“, Matts. 1 und Morg. Bl. bringen sehr oft das Wort „*grûzz*“ an.

Der Gedankengang der Briefe schließt sich an die anfängliche Versicherung des Dienstes an, die dem Briefstil überhaupt angehört; in einem französischen *salut* heißt es: *je me present à fere vostre volonté*, bei *Guido delle Colonne: vi adoro come servo m' inchino.*

Von der Geliebten erhofft der Schreiber allen Trost:[1]) 15, 416. 49, 13. M. S. F. 78, 25. Schw. M. 14, 3. Matts. 4, Anz. f. K. II. VI. Meleranz 1; *ihr Lachen vertreibt Klage* L. L. 123, *ihr Anblick kann seinen Kummer heilen*[2]) M. S. F. 137, 10, Anz. f. K. III., Wigal. *er ist durch ihn aller Freuden voll* 14, 280. 80, 8. 97, 7. Matts. 4, Spic. *sein Herz ist verwundet*[3]) 38, 16, 148. 64, 2. Schw. M. 22, 3. L. L. 8. Ad Bl., *er ist ein Martyrer* L. L. 8 *und leidet Siechtage* L. L. 10. 15, *ein elender Mann* L. L. 8, Anz. f. K. II. B. K. Pr., *ihn brennt die Minne* 31, 25. 36, 32. 96, 22., Schw. M. 5, 36. 17, 2. 32, 2. L. L. 3. 5. 7. 8. 196, D. B. L. Ettm. 1, Altswert 8, 5, *sein Herz liegt auf dem Roste der Minne* Schw. M. 14, 2, L. L. 3. 18. 20. 184, Ettm. 2, Jagd 116, M. Falkner 3, Tug. Schatz 72, 21. 113, 15. *(d'uno amoroso foco lo meo core si è preso, ardo in foco amoroso.* Rainieri da Palermo), *er leidet verborgen* F. B. B. K. Pr. L. L. 5 u. ö., aber *ân abelân* L. L. 17 Anz. f. K. VIII. Heinz. 1135. Kittel 18, *bleibt er ihr treu bis in den Tod* 11, 9. 22, 113. Meler. 2, Grundr. (bis an den jüngsten Tag) Anz. f. K. VIII. D. B. L. M. Falkner 694., *seine Treue ist wie Marmelstein* L. L. 123, *ân allen schranz* L. L. 123, D. B. L., Kittel 60, 24, Tug. Schatz 72, 25. *Darum fleht er sie an, die Minne gebietet es ihm* L. L. 3. 7, Heinz., *aber er wird nicht fertig, sein Leid zu schildern* L. L. 15, Anz. f. K. VII. F. B. *Sehr oft ruft er die Minne als Vermittlerin an* 31, 337. Schw. M. 14, 2. 20, 1, 2. u. ö. L. L. 5. 19. 20. 22, *in der Furcht, die Frau werde seine Liebe für*

---

[1]) Solche Zusammenstellungen der Phrasen in der Minnedichtung haben entnommen: *Diez,* P. d. Tr., S. 235 ff. aus der prov., franz., deutschen und ital. Literatur, wobei er überraschende Ähnlichkeiten nachweist; *Gaspary,* Sic. Dichtersch., S. 80 ff.; *Erich Schmidt,* Qu. F. 4, 87 ff.; *R. M. Meyer,* Z. f. d. A. 29, 133 ff.; *Wilmanns* L. u. D. Walthers, S. 156 ff.; *Waldberg,* Ren. Lyrik, S. 26 ff.; *Minor,* L. u. L. d. Ulr. v. Winterst., S. XI ff.; *Berger,* Z. f. d. Phil. 19, 447 ff.; *Goette,* Z. f. Culturg. 1, 427 ff.

[2]) Qu. F. 4. *Wilmanns* 203.

[3]) Z. f. d. Phil. 19, 465.

zu plötzlich halten oder für Phrase L. L. 5, Heinz., *bittet er um Glauben* D. B. L., Eneit; *nicht alle Männer sind gleich* L. L. 6. 28.

Er ist gefangen Wigal. D. B. L., *in der Minne Strick*[1]) 46, 40. 71, 65. Schw. M. 5, 36. 8, 276. Heinz. L. L. 3. 11. 121, Sleigertüechlein 214, 16 Altswert 9, 9. Tug. Schatz 113, 24. Ges. Abent. 26, 61. Spiegel 156, 1. Minneregel 2760 u. ö., *getroffen von dem Geschosse der Minne* 82, 76. L. L. 7. 8, Ad Bl., D. B. L., Ges. Abent. 26, 68. *Sie hat ihm bezwungen Herz, Witz und Sinne* 34, 75. Matts. 4, Meler 2, Hätzl., *er ist ihr auf Gnade ergeben*[2]) Ulr. 51, 28. u. ö. Hartm. I. 1911, II. 796 u. ö. Herz. Ernst, Meler. 2, Germ. 10, Matts. 1, 2, Anz. f. K. II., L. L. 1. 7. 8. 11. 20. 21, Ettm. 1. 2. 3. 4. *sie soll „siner sorgen buoz tuon"*[3]) Schw. M. 13, 2. 14, 3. Matts. 1, L. L. 1 u. ö. *Er ist ihr treu „ân argen list"* Ulr. 45, 15. 46, 5. Meler. 2, Matts. 3, *in des „herzen grunde"* 50, 7, Ulr. 232, 39. L. L. 3. 5. 22 u. ö., *sie glaubt ihm nicht* 30, 1. 38, 201, Heinz., L. L. 5 u. ö. *was ihn unglücklich macht, aber nicht verzagt, denn Tropfen können den härtesten Stein höhlen,*[4]) Hartm. I. 1116, L. L. 5, *er ist vor dem Reichthum ein hungernder Tantalus* 98, 289. Ulr. 386, 1. L. L. 15 (M. S. F. 23, 13. 29, 13. Spervogel). *Dauert es ihm zu lange, so wird er ungeduldig* L. L. 5, *wenn er fern ist, dünkt es ihn, dass er tausend Jahre Kummer leide* Schw. M. 29, 6 Anz. f. K. III., *dass er sie selten sieht ist seine größte Pein* L. L. 11, Matts. 4. *Ihre herben Worte schneiden wie ein Schwert* L. L. 3, *ist sie freundlich, so ist sie seiner Freuden Anfang* Matts. 4, Hätzl. 148, *kein Saitenspiel macht ihn so froh* Matts. 4, *was er Gutes thut, geschieht durch sie* 18, 35. D. B. L.

In diesem Ideenkreise bewegen sich im allgemeinen die Briefe. Dabei sind nur die am häufigsten wiederkehrenden Gedanken und die auffallendsten Übereinstimmungen wiedergegeben, eine erschöpfende Darstellung des ganzen Gedankengehaltes könnte nur einzelne interessante Wendungen zutage fördern, aber für die Formelhaftigkeit des Briefstils und seinen engen Zusammenhang mit der Minnedichtung nicht beweisender sein. Etwas Eigenthümliches bleibt dabei den meisten Briefen erhalten,

[1]) Vgl. Qu. F. 4, 87. *Ettmüller,* Frauenlob, S. 355.

[2]) Qu. F. 4, 119.

[3]) Z. f. d. A. 29, 143.

[4]) Vgl. *Schönbach,* Hartmann, S. 217; das Gleichnis ist aus Ovid, *Tristia ex Ponto* IV, 10—15: *gutta cavat lapidem, consumitur annulus usu* u. s. w. und *Ars amandi* I. 475: *dura tamen molli saxa cavantur aqua.* Vgl. Frommann zu Herbort von Fritzlar, v. 43 ff. Wälscher Gast 1921 f.

der feinere oder gröbere Grundton eines jeden macht sich auch in der Auswahl der Formeln geltend.

Die Schilderung der Schönheit ist ein nicht allgemein verwendetes Kunstmittel, in den höhern Briefen fehlt sie fast ganz, in den mehr volksmäßigen werden ihr gewöhnlich nur wenige, unbestimmte Ausdrücke gewidmet. Einzelne Schreiber zählen die Reize der Geliebten mit eingehender Genauigkeit auf, ähnlich wie der Tannhäuser 47, 34., so F. B. Morg. Bl. Altd. Bl. 1. Der letztere und D. B. L. beleben die Beschreibung auf geschickte Weise; von dem Lobe der wohlklingenden Stimme geht dieser auf die Schilderung des Mundes über, aus dem die Worte quellen: *diu worte loufent snel durch diner lûtern kele vel ûf obir daz zungelin dîn,* davor stehen die feinen Zähne, ein Thor der Gedanken, weißer als Elfenbein. Gleichsam mit dem Finger betastend geht der Dichter dann auf die andern Schönheiten des Antlitzes über *„an der selbin vart“* findet er ein wohlgestelltes Kinn, ein schön gebildetes Näschen u. s. w. Hände, Leib und Füße werden eingehend gewürdigt, sogar der Fingernägel ist nicht vergessen. Einzelne Schönheiten erwähnen Matts. 3, Anz. f. K. II., Ad Bl. 2. Hugo von Montfort besingt die weiblichen Reize in sehr geschmackloser Manier, z. B. Nr. 21: *ir brüst für berlen wiss in rechter gröss nach allem fliss, ir achslen gsenkt ein klein ze tal dazuo so sind si harmval, ir siten die sind lang, und in der mitti so ist si klein, ir büchli lieb und da bi rein, nach wunsch ist si gemessen, hochristig, smal ir füesslin hol, si gevelt mir uss der mâssen wol.* Matts. 1 spricht die Geliebte einfach an: *schöne Jungfrau;* B. K. Pr. lobt ihren *„stulzen jungen leyb“*, Ettm. 4 sah *„nie wip so rainez“* als sie. F. B. findet, dass sie weder zu kurz noch zu lang, weder zu groß, noch zu klein sei, dass sie *„hofelich“* einhergehe und ihr die Kleider *„lobelich“* passen.[1])

Zur Beschreibung werden die bei den Minnesängern beliebten Vergleiche gewählt; traditionell ist der Ausdruck *„röter mund“*, der auch personificiert gebraucht wird[2]) (z. B. Matts. 1. 2.). Der Vergleich des Mundes mit rothem Rubin findet sich bei

---

[1]) Vgl. die Schilderungen Heinz. 630 ff. LL. 122. Minne Falkner 25. Minners Klage 678. Kittel 23, 24. Spiegel 122, 14 Sleigertüechlin 211, 19. — *Weinhold,* Schönheitsideal des Mittelalters, D. Fr. I. 221. *Alw. Schultz* I. 211 ff. vgl. Hinweise auf Schönheitsschilderungen aus späterer Zeit: Arch. f. Litg. 8, 343 *(Erich Schmidt), v. d. Hagen,* Germania 7, 325.

[2]) Vgl. *Zingerle,* Germania 9, 402.

D. B. L. Kittel 23, 24., später oft im Volkslied, z. B. *Ambraser Liederbuch* Nr. 19 (81, 8 ist der Mund mit rothem Zunder, L. L. 122 mit Scharlach verglichen). Das glänzende Weiß des Nackens und der Kehle wird durch das Prädicat „*lûter*" oder „*blank*" hervorgehoben: F. B., D. B. L., 39, 6. 47, 34. 82, 10. u. ö., Schw. M. 14, 1. Die Zähne nennen D. B. L. Kittel blanker als Elfenbein, Heinz. „*milchvar*", L. L. 122 „*hermelinweiß*". Die Wangen sind milch- und rosenfarben: Morg. Bl., D. B. L., L. L. 122. 27, 5. 32, 1. 49, 15. 82, 10. u. ö.; sehr häufig ist der Ausdruck „*spilnde ougen*": L. L. 22. 123. Meler. 1, Heinz., 38, 116. 43, 157. 69, 61 u. ö.

Groß ist der Reichthum an Attributen, die der Schönheit gewidmet werden.[1]) In den höhern Briefen und denen des Liedersaals herrscht noch eine ziemliche Sparsamkeit, mit dem Schwulste des gleichzeitigen Minnesanges nimmt die Vorliebe für die Häufung von Attributen zu, die auch in der Marienlyrik eine reichliche Quelle haben. Die roheren Briefe kommen, dem Bildungsgrade ihrer Schreiber entsprechend, über eine gewisse Anzahl von Formeln nicht hinaus, in andern zeigt sich die Erfindungsgabe oder wenigstens die Belesenheit der Verfasser im besten Lichte. D. B. L. bringt eine Reihe von 61 Versen, die er anaphoristisch mit „*mîn*" beginnt und mit lauter Attributen zu füllen weiß. Vielen dürfte Frauenlobs prunkende Lyrik als Fundgrube gedient haben (z. B. Ettmüller, S. 24, 101, 164, 178, 252), oder auch das ältere Volkslied (z. B. Ambraser Liederbuch Nr. 19, 56, 68, 208, 246, 247) und die Neujahrswünsche (Hätzl. Nr. 56, 57, 59, 63, 102, 133 u. s. w.), die eine Fülle hochklingender Ausdrücke bieten.[2]) Die einfachen Bezeichnungen jedoch lassen sich in die alte Tradition des Minnesanges zurückleiten.[3]) Am häufigsten wird die Geliebte *Herzenskönigin* genannt: 11, 45. 27, 1. 31, 25. 43, 107. 44, 70. 64, 20. u. ö., Anz. f. K. II., Spic., L. L. 7., Mel. 2, Grundr., Ettm. 2; *krôn der sælden, tugende* etc. 14, 224. 43, 39. Heinr., Wigal., Meler. 1, D. B. L.; *paradies* L. L. 121. 122, D. B. L. Matts. 4; *sælden spil* Spic., Heinr., *herzen trût* Meler. 1, Spic., L. L. 122, *mîn trôst* Spic., L. L. 7, Wigal., Meler. 2, *ein hort* Schw. M. 14, 5. Matts. 4, Grundr., D. B. L., *valsches vrîe* 72, 40.

---

[1]) Vgl. *Weinhold,* D. Fr. I. 233.

[2]) Vgl. einen „Lobgesang auf die Jungfrau Maria", *Hoffmann v. F.,* Fundgruben 2, 142.

[3]) Vgl. *Zingerle,* Vergleiche bei mhd. Dichtern, Germania 13, 294. *Goetle,* Z. f. Culturg. 1, 450 ff.

Anz. f. K. II., D. B. L., Ettm. 2, *süeze* D. B. L., Hhs., Spic., F. B., Matts. 4, *blühend* 34, 92. F. B. Anz. f. K. II., D. B. L., *ein ostertag* Schw. M. 13, 12. Spic., *morgenstern* Schw. M. 22, 3, Spic., F. B., D. B. L., *jâchant* Hhs., D. B. L., *ein spiegel* 79, 324. 95, 5. Meler. 1, D. B. L., *engel* Ad Bl. 1, Anz. f. K. II., D. B. L., *balsamtrôr* Hhs., D. B. L. u. s. w. In mittel- und niederdeutschen Briefen ist das Prädicat „*gulde frunt*" beliebt: Germ. 10, F. B., Hätzl. S. 180, Nr. 25 u. ö.[1])

Wegen ihrer Vorzüge hat der Schreiber die Frau vor allen andern zu eigen erkoren: 14, 151. 96, 25. u. ö. Ulr. 45, 19. 52, 10. u. ö. F. B., Matts. 1. 2. 4. Meler. Herz. Ernst, Anz. f. K. II. u. ö., was durch verschiedene Umschreibungen ausgedrückt wird. Beim ersten Anblick drang die Minne durch die Augen in sein Herz: 14, 10. 38, 132. 43, 5., Schw. M. 14, 1, 3., Meler 2 *(ein wunder dô geschah)*, Anz. f. K. II., L. L. 8, Grundr., Matts. 3.[2]) Nun ist die Geliebte im Besitze seines Herzens, oder selbst darin eingeschlossen, wie er in ihrem; dieser Gedanke der Tegernseer Briefstrophe kehrt im Minnesang und in den Briefen außerordentlich oft wieder.[3]) Im französischen Briefe (Paul Meyer II.), sagt der Dichter: *en vo cuer sui emprisonnés; Jacopo da Lentini* gebraucht die Worte: *dentro a lo core meo porto la tua figura,* im allgemeinen findet sich jedoch diese Vorstellung in den romanischen Literaturen nicht besonders häufig.[4]) Die deutschen Minnesänger, sowie das Volkslied, variieren den Gedanken mit unermüdlicher Vorliebe: 7, 74. drückt ihn einfach aus: *lâ mich wesen dîn und wis du mîn,* ähnlich L. L. 8. Herz. Ernst: *mîn herze hâst du bî dir,* 31, 5.: *diu mîn herze bî ir hât. Sie wohnt in seines Herzens Grunde* 72, 26. 85, 14., Matts. 3: *dyweil ich leb ain stund pist du allzeit in mynes hertzen grunt.* Fast wortgetreu der alten Strophe schließen sich Anz. f. K. II.[5]) und L. L. 5 an: *ir belîben in mînem herzen dâr*

---

[1]) Vgl. Einleitung zu F. B., Z. f. d. Phil. 6, 443.

[2]) Vgl. dazu: *Waldberg,* Ren. Lyrik, S. 153: Plato und Phädrus schon sagen, dass die Liebe durch die Augen einziehe, Achilles Tatius I. 4. schreibt: ὀφθαλμὸς γὰρ ὁδὸς ἐρωτικῷ τραύματι; Heliodor III. 8.: διὰ τῶν ὀφθαλμῶν τὰ πάθη ταῖς ψυχαῖς εἰστοξεύονται; Petrarca: *Trovommi del tutto desarmato ed aperta la via per gli occhi al cuore.*

[3]) Vgl. *Bolte: „ich bin dîn"* Z. f. d. A. 34, 161; Qu. F. 4, 116; *Schönbach,* Hartmann, S. 467; Z. f. d. A. 29, 133; Z. f. Culturg. 1, 450; Z. f. d. Phil. 19, 464; *Burdach,* Reinmar u. Walther, S. 114; *Wilmanns,* L. u. D. Walthers, S. 189.

[4]) *Diez,* P. d. T., S. 155.

[5]) *Edward Schröder,* Z. f. d. A. 36, 358.

in verrigelt, iuch hât diu mîn und tief versigelt, ähnlich Hartm. I. 724, Heinz. 1010. 1183. 15, 498. 19, 99. tragen sie heimlich im Herzen, wie F. B., Grundr., Ettm. 3 *(du hâst dir benomen mîn herce ze aime hûse).* Ettm. 2, L. L. 11, Matts. 4 tauschen die Herzen aus; Meler. 1 sagt schön: *lâz mich in dînem herzen sîn frowe, wan du bist herre gar in mînem herzen* Meler. 2: *lât mich niht âne herze leben, iur herze lât mîn herze sîn,* vgl. 31, 25. L. L. 8 ließe die Geliebte, wenn es bei lebendem Leibe möglich wäre, in das Herz sehen, in das die Minne sie mit tiefen Buchstaben einwirkte, die nur der Tod ertilgen kann; ähnlich *Morungen* 87, 6: *der inzwein gebriste mir daz herze mîn, der mohte sie schœne drinne schouwin,* L. L. 184 tröstet sich: *mag ich nit bî dir sîn, so hâstu doch daz herze mîn;* ähnliche Wendungen stehen: Minneregel, Lied XII, Jagd 206, Kittel 68, 13. Tug. Schatz 114, 20. Schon frühe gieng diese Vorstellung in den Prosabrief über und fand sogar komische Verwendung, so in einem Briefe, der etwa aus dem Jahre 1303 stammt: *„wer mir das herz entzwei bräche, der möcht euch darin sehen, mit eurem pelz, euren schuhen, sie müssen aber gewischt sein* u. s. w.“ [1])

Wenn dieser Gedanke mehr der deutschen Auffassung entspricht, so ist für einen andern romanischer Ursprung anzunehmen; er lässt sich zwar durch den Minnesang in die niedere Briefdichtung verfolgen, aber das Volkslied, das alle Formeln, die zu dem Wesen des Volkes passten, in sich aufnahm, trug ihn nicht weiter. 26, 30. sagt: *wære Kristes lôn niht also süeze, sô enlieze ich niht der lieben frowen mîn: si mac vil wol mîn himelriche sîn;* 33, 41.: *sô du also schœniu vor mir gâst so ist mir als ich in dem himel sî, Got so schœnen engel nie gewan, den ich für dich wolt sehen an;* ganz ähnlich L. L. 5: *moht ich got von himel sîn, ir müestent sîn diu muoter mîn,* L. L. 7. 17; Matt. 2: *so hab ich als großen gewin als in dem fronen himelrich;* D. B. L.: *ich nem von ir ein ummefanc vor der werden engel sanc und vor des hoes himels trôn.* Herz. Ernst: *du bist alleine mir nâch gote.* Für die romanische Poesie, in der dieser kühne Gedanke sehr beliebt war, gibt Diez (P. d. T. S. 163 ff.) Belege: *Peire Vidal: ich glaube, Gott zu sein, betracht' ich euren holden Leib; Raimon* Jordan bittet Gott eher um eine Liebesnacht als um den Himmel u. s. w. So sagt auch *Jacopo da Lentini: senza la mia donna in paradiso non vorria gire.*

[1]) Germania 34, 369.

Die Symbolik der Blumen und Farben, die im Minnesang und besonders in der didaktischen Liebesdichtung einen übergroßen Raum einnahm, kam erst durch das Volkslied in die Briefe. In den ältern Stücken werden Farben kaum erwähnt, von Blumen wird meist nur die Rose zu Vergleichen gewählt (Spic. L. L.). Nur in Altd. Bl. und F. B. wird auf die Bedeutung gewisser Farben angespielt, eine rechte Auslegung aber nicht gegeben: *„der kleidere hat sy wol dy wal, grüne rot brun blank"*; *„der solt dich kleyden swarcz brun und roth, das dich got behute vor aller not* — Braun bedeutet Schweigen." Aus den Lehrgedichten, die eine Erklärung der Farben enthalten, ist ein klares Verständnis dieser Symbolik nicht zu gewinnen, da den einzelnen Farben verschiedene Bedeutungen untergelegt sind.[1])

In einigen ältern Briefen, namentlich L. L., Ettm., Spic. sind Lehrsprüche oder Citate eingeflochten; bei L. L. Stellen aus der Bibel und lateinischen Dichtern, bei den andern zum Theile aus Freidank. Jüngere Stücke sind oft mit praktischen Sprüchen aus der Lehrdichtung des Volkes ausgestattet, z. B. B. K. Pr.: *„fulge gote und segn ir lere, daz mag dich nymmer rewgen"*; ein Brief des 17. Jahrhunderts, (Weim. Jahrb. II.): *„Gottesfurcht, Keusche und Züchtigkeit ist der Jungfrau schönste Livrei; auch Kochen, Waschen, Stricken und Nähen thut den Mädchen sehr wohl anstehen."* Bei den Provenzalen war die Beeinflussung der Lyrik durch die Spruchdichtung weitgehend,[2]) und es dürfte auch die romanische Brieftechnik sich lehrhafter Sprüche von Autoritäten des Minnewesens, z. B. von Ovid, bedient haben, um den Wünschen und Bitten Begründung und Nachdruck zu verleihen. Zum Theile hängt dieser Gebrauch auch mit der didaktischen Verwendung der Briefform zusammen.

5. Die Liebesbriefe und das Volkslied.

Der Einfluss des erwachenden Volkliedes auf die niedern Briefe macht sich mit der Verallgemeinerung der Form schritt-

---

[1]) Vgl. Ambr. Liederb. Nr. 56, L. L. 26. 251, Hätzl. Nr. 25, Jagd 36. 243, Kittel 29, Minneregel 58. 343. 376. Tug. Schatz 85, 10. 112, 18. — *Wackernagel*, Kl. Schr. 1, 202 ff.; *Berger*, Z. f. d. Phil. 19, 447; *Zingerle*, Germ. 8, 497; *Starck*, Germ. 9, 455; *Goette*, Z. f. Culturg. 1, 464; *Uhland*, Volksl. III. 270. 284. *Weinhold*, D. Fr. II. 270.

[2]) *Diez*, P. d. T., S. 127, *Bartsch*, Grundr., S. 45; das Spruchbuch *„Seneca lo savi"* in Anlage und Charakter dem Freidank überraschend ähnlich, ward in Liebesliedern sehr häufig benützt.

weise geltend, wie schon bei der Charakterisierung der einzelnen Stücke bemerkt wurde. Der Übergang zur Volksthümlichkeit gibt sich zuerst durch eine Verrohung des Geschmackes kund, die eine Sucht zur Häufung der Mittel des Minnesangs erzeugt, ein geschraubtes Bemühen, die banalen Gedanken in prunkhafter Rede auszudrücken. Dann schiebt sich der alte Liebesgruß wieder ein, der typische Inhalt wird nicht mehr in dem überlieferten Stile ausgedrückt, sondern in der Weise, wie ihn das Volkslied sich zurecht gelegt hatte, dem der Minnesang einen großen Theil seines Gedankenvorraths übermachte. So ergibt sich eine Zusammenstellung von Liebesgrüßen und Liederstrophen, die wirklich volksthümlich genannt werden kann, die aber mit dem alten Liebesbriefe nichts mehr gemeinsam hat, als die Form.

Schon in den Mattseer Briefen, besonders aber in den vom Anz. f. K. d. d. V. mitgetheilten, sind Anklänge an die alten Grüße und das Volkslied zahlreich vorhanden. Frühe bemächtigte sich auch der Volkshumor der Briefe; komisch beginnt der erste „*puelbrief*" Anz. f. K. VII., ein obscönes Stück steht L. L. 199; der prosaische Brief Anz. f. K. 20, 133 benützt die Wendungen des ernsten Stils in ganz burlesker Weise. Komische Färbung hat auch der briefartige Spruch L. L. 198. In der Variierung der Formel: *spar dich gott gesund bis ein has fecht einen hund* u. s. w. macht sich der Volkswitz ebenfalls bemerkbar.

Kleinere grußartige Gedichte sind unter den Volksliedern sehr zahlreich. An größern Stücken sind veröffentlicht: in *K. F. v. Erlachs* Volksliedern der Deutschen III. B. 40 ein Liebesbrief aus einer schlesischen Liedersammlung vom Jahre 1603 (auch abgedruckt in *Büschings* „wöchentlichen Nachrichten" 1, 86). Der gleiche Brief, nur mit den entsprechenden Änderungen auf ein Mädchen als Schreiberin übertragen, steht im Weimarer Jahrbuch II. B. 335 in der *ars amandi* des *Paul v. Aelst.* Drei Liebesbriefe, zwei aus Franken, einer aus Schwaben, sind wiedergegeben in „*des Knaben Wunderhorn*" II. B. 311—315.[1]) Der dritte ward zuerst in Böckhs und Gräters „*Bragur*" I. 1791. S. 283 abgedruckt, wo der Herausgeber dazu bemerkte: „wie rührend ist die ungekünstelte Sprache des Herzens, und wie erquickend für uns, die wir sie so selten hören!" Die Abschrift dieses Briefes hatte er von einem schwäbischen Landmädchen erhalten. Aus Köln

[1]) Hggb. v. *Birlinger* und *Crecelius*.

stammt ein Brief, den Hoffmann v. F. im Weimarer Jahrbuch 2, 240 veröffentlichte. Als Liebesbrief kann auch ein strophisches Gedicht bei *Goed.-Tittmann,* Liederb. d. 16. Jahrh. Nr. 15 aufgefasst werden, das sich ganz im Briefstile bewegt.

Der Gruß im „Straßburger Kranzsingen" (Uhland, Volksl. Nr. 3) wurde schon durch Uhland (3, 209) und M. S. Denkmäler (2, 152) mit den alten Liebesgrüßen in Verbindung gebracht:

Junkfraw, ich solt euch grüßen
Von der Scheitel biss auf die Füße,
So grüß ich euch so oft und dick
Als menger Stern vom Himmel blick
Als menge Blum gewachsen mag
Von Ostern bis an St. Michels Tag.

Dieselbe Grußformel steht in den Briefen Anz. f. K. VII 1, Weim. Jahrb. II. (vgl. schles. Volkslieder von *Hoffmann v. F.* Nr. 22) und ähnlich in Knab. Wunderh. 2; im Weim. Jahrb. ist dabei auch eine andere Formel gebraucht, die schon aus älterer Zeit im Anz. f. K. III. belegt ist: *„ich wünsch dir ein gruß uff einer nachtigallen fuß, uff jeder klauen ein guldin pfawen; (auf jeder klauen stunden vil tausend jungfrauen, unter diesen hat mir keine gefallen, als der ich das brieflein hab geschrieben.)"* Beliebt ist auch der Gruß: *„ich wünsch dir eine gute nacht, von rosen ein dach, von gilgen ein bett, von musgat ein tür, von neglin ein rigel dafür,* Anz. f. K. III., Weim. Jahrb. II., Anz. f. K. VII. 1, Knab. Wunderh. 1 und 2, jedesmal mit einigen Änderungen oder Erweiterungen. Muskat und Nelke sind im Volksliede besonders bevorzugte Blumen, vgl. Erk-Böhme, Liederhort II. 234. 237. 245, Goedecke-Tittmann 93, Erlach IV. 337. Uhland, I. 99, Liliencron 93. 102.

An symbolische Gegenstände knüpft ein Gruß an, Anz. f. K. VII. 1, 2: *„grüß dich gott durch eine hand voll gerstenkorn, sag mir, hertzlieb, sind meine dienste angelegt oder gar verlorn? und grüß dich gott durch einen seydenfaden, mich und dich in ein finster gaden."* Der Zwirn- oder Seidenfaden deutet das Binden an; in der Heldensage feien sich die Helden, indem sie Seidenfäden um die Helme winden; der Rosengarten ist mit Seidenfaden umspannt. Seine Bedeutung für Liebende ist nicht erklärt.[1]) Durch das Gerstenkorn wird vielleicht die ungewisse Hoffnung ausgedrückt (Uhland), in der Rechtssymbolik gilt die Ähre als

[1]) *Grimm,* Rechtsalterthümer, S. 182; *Walther,* 49, 9 sagt: *welch wip verseit im einen vaden, guot man ist guoter sîden wert.* Vgl. Zs. f. d. A. 38, 1. 39, 351.

Zeichen eines „Gedinges“, einer Anwartschaft.[1] Eine Formel *„gruß in gruß verschlossen, mit steter lieb umgossen“* Anz. f. K. VII. 2 bildet auch den Eingang des Briefes Matts. 2.[2]

Ein Liebesgruß, bei Goed.-Tittm. Nr. 26. lautet:

Annelein, der singst fein
From, frölich kanst auch sein,
Holdselig eugelein
Geben lieblichen schein,
Wünsch dir mein gruß ins herz hinein.

Ein anderer, Goed.-Tittm. Nr. 101:

Es taget in der aue,
Stand uf Kätterlin,
Schöns lieb lass dich anschauen,
Stand uf Kätterlin,
Holder buhl, heioho,
Du bist min,
So bin ich din,
Stand uf, Kätterlin.

Eine Menge von Volksliederstrophen können als kurze Grüße gelten, oder enthalten Anklänge an Wendungen der Briefe. Bei *Erlach* III. 42 und in *Büschings* wöchentl. Nachrichten I. 87, 342. II. 89. 248 steht eine Auswahl von Grußliedchen aus einer schlesischen Liedersammlung, die sich sehr oft in den Briefen wiederfinden. Vielleicht wurden sie als Fundgrube für Briefschreiber zusammengestellt. Ähnliche Strophen stehen: *Erk-Böhme*, Liederhort III. 456: *all mein gedenken die ich hab, die sind bei dir, du auserwählter einziger trost, bleib stät bei mir* (Anfang des Briefes Matts. 4, auch *Böhme*, Altd. Liederb. 127, *Lochheimer Liederb.*, in Chrysanders Jahrb. d. musik. Wissensch. 2, 145, Nr. 39); *Erk-Böhme* III. 484; *Böhme*, Altd. Liederb. 316; *Bergreihen*[3]) 4, 15, 31, *Goed.-Tittm.* 16, 19, 22, 24, 25, 28, 58, 65, 67, 70; *Erlach.* I. 212. III. 53, 78, 80, 107, 150, 157, 179, 476. IV. 158; *Euphorion* 2, 303; *Hans Sachsens erstes Buhllied* (Ausg. v. Goed.-Tittm. IV. S. 3); *Zinkgref*[4]) 5 (auch bei Erlach I. 75, Gedicht v. Schede-Melissus), 35; *Venusgärtlein*[5]) 39, 49, 162; *Uhland* 58, 69, 81, 90, 246; *Liliencron* 98, 99; *Germania* 6, 304; *Germania* 12, 226, Nr. 1, 5, 6; *Germania*

[1]) Grimm, a. a. O. S. 208.
[2]) Vgl. *Uhland*, Anmerkungen 4, 137 ff.
[3]) Liederb. d. 16. Jahrh. Braunes Neudr. 99—100.
[4]) Braunes Neudr. 15.
[5]) Braunes Neudr. 86—89.

29, 406; *Z. f. d. Alterth.* 5, 418; *Z. f. d. Phil.* 22, 413 aus. dem Liederbuche der Herzogin Amalie von Cleve; *Paul von Aelst,* Weim. Jahrb. 2, 320; *v. d. Hagen* Germania 7, 327, *Ambraser Liederbuch*[1]) 73, 186, 208, 246; *Bragur* 1, 274; *Frankfurter Liederbuch* in Hoffmanns *„Findlingen"* 1, 273; *Buhlreime aus Breslau* in Hoffm. *„Findlingen"* 1, 249: *mein herz in mir theil ich mit dir, brech ichs an dir, rächs gott an mir, vergess ich dein, so vergess gott mein, das soll unser beider verhängnis sein.*

Aus den schweizerischen Volksliedern (*Tobler,* Bibl. älter. Schriftw. d. d. Schweiz V.) seien einige Proben hieher gesetzt, aus denen die unverwüstliche Dauerhaftigkeit volksthümlicher Motive und der Charakter neuerer Liebesgrüße zu ersehen sind:

S. 209; 4. *Mi herzli ist zue*
Es chas niemert uftue,
En einzige Bueb
Het de Schlössel dezue.
5. *Wo bin i d'r lieb?*
Im Herzeli dinne,
Es Rigeli dra
Ass es nümmer use cha.
6. *E Herzle und e Rigeli dra,*
Da d' Liebi nümme-n-use cha.

(Vgl. zu diesem Motive: *Erlach* I. 75, 247, III. 53, 179, IV. 158; *Goed.-Tittm.* 11, 12, 57; *Liliencron* 93; *Erk-Böhme* II. 245, 429; *Uhland* 81; *Ambr. Liederb.* 57; *Bergreihen* 6, 8, 29, 47.)

S. 148, Nr. 45. *Kiltspruch: I loss si grüesse dur e höchi Tanne, dur es Hämpfeli Tau, dur es Nägeli, dur en Eichespo.*

. . . *dur es Chlungeli Fade* (vgl. Anz. f. K. VII.)
I wölt i chönt scho bi-n-ere si im Gade,
. . . *dur es Hämpfeli Side,*
I mags alleige nümmeme verlide,
. . . *dur es Rosmari* . . . u. s. w.
Nr. 37: *Schabab est mer gewachse de Garte vol.*

Schabab ist das Sinnbild der Abweisung des Liebhabers, ein Unkraut, *nigella, schwarzer Coriander,* auch *schwarzer Kümmel* oder *adonis autumnalis,* nach Aventinus das *Achilleskraut,* nach anderen *Euphrasia autumnalis.*[2]) Mehrere Belege für die Erwäh-

---

[1]) Bibl. d. lit. Ver. B. 12.

[2]) *Grimm,* D. W. B., *Uhland,* 4, 242. *Wackernagel,* Kl. Schr. 1, 124. Es ist die Imperativform von *abschaben,* früher: *ûz schaben* = schmählich abziehen

nung dieses Symbols stehen bei Uhland, vgl. L. L. 122, Ambr. Liederb. 92, 101, 179, Erk-Böhme II. 261.

Brief und Lied stehen in enger Beziehung, wie im Minnesang wird auch im Volksliede der Liebesbrief vielfach erwähnt als äußeres Zeichen des Verhältnisses. Die Stimmung des Dichters eines Liebesliedes wird oft durch den erfreuenden oder betrübenden Inhalt eines erhaltenen Briefes erzeugt, manches Liedchen entsteht in dem Momente des gesteigerten Gefühls nach dem Lesen einer zärtlichen Botschaft. Häufiger ist die Klage über den Abschiedsbrief des Treulosen:

Erk und Böhme II. 223: *Was that mein Lieb mir senden?*
Ein Pariser Briefelein.
II. 303: *Mein Lieb hat mir einen Brief geschickt,*
Darinnen steht geschrieben,
Sie hätt einen andern lieber als mich,
Sie hab sich mein verzigen. (Vgl. Goed. Tittm. 45.)

Ein Vierzeiler lautet:

Mein Schatz ist ein Schreiber,
Ein Schreiber muss sein,
Er schreibt mir ein Liebsbrief,
Ein Grüßle darein. (Erlach IV. 169.)[1])

Vg. Erk-Böhme II. 222, 389. Erlach III. 15. Zinkgref 19.

Als Beispiel für diese volksthümlichen Briefe kann ein kurzes Stück in *„des Knaben Wunderhorn“* dienen, die Antwort des Liebhabers auf den Mädchenbrief Nr. 3:

Lieber Schatz halt veste,
Wie der Baum seine Äste,
Wie der Ring seinen Demant,
Mich und dich scheidet Niemand!
Gott im Herzen und den Liebsten im Arm
Vertreibet die Schmerzen und machet fein warm.
Eh ich dich, schönstes Kind, sollt lassen,
Eh müsst der Himmel fallen ein,
Und auch die Sternlein ganz verblassen
Und auch der Mond verfinstert sein.

Die ersten Zeilen enthalten eine im Volksliede sehr beliebte und verbreitete Vorstellung (vgl. die Strophe in Kn. Wunderh. 186, 3), die letzten Verse kommen auch im Liede *„Schatz, mein Schatz, warum so traurig?“* vor (Erk, [alter] Liederhort, Nr. 118).

---

[1]) Ein neueres Volkslied beginnt: Kimmt a Vogerl geflogen, setzt si nieder af mei Fuß, hat a Zetterl im Goscherl und vom Deandl an Gruß.

In ähnlicher Weise sind in allen diesen Briefen bekannte Liederstrophen benützt.

Echt volksthümlich sind Liebesbetheuerungen wie die folgende aus dem Weim. Jahrb. (2, 40): *Du sollst meine Liebste bleiben, bis den Wagen Ein Rad wird treiben, bis ein Krebs Baumwolle spinnt, bis ein Licht den Schnee anzündt, bis ein Löwe fliegt, eine Mücke ein Fuder Wein zieht, bis der Hahn auf der Kirche lebt und der Straßburger Thurm in Lüften schwebt u. s. w. . . . bis ein Mühlstein schwimmt über den Rhein, solang sollst du meine Liebste sein.* Viel kürzer ist eine ähnliche Formel Anz. f. K. VII. 2. Charakteristisch für eine niedere Art von Volksdichtung sind auch Reime wie: „*sie ist mein Morgen- und Abendstern, meine Augen sehen sie allzeit gern, ich sitze beim Trinken oder Essen, so kann ich meine Herzallerliebste nicht vergessen, wenn ich sie seh voll Freuden schweben, so freut sich mein ganzes Leben. Herzallerliebste ich lass von dir nicht ab, bis man mich trägt ins kühle Grab.*“ (Kn. Wunderh. Brief Nr. 2.)

Den Briefen scheinen gewisse bildliche Zeichen beigegeben worden zu sein, die auf das Liebesgeheimnis hinweisen; eine Andeutung dieses Brauches ist aus Matts. 3 zu entnehmen. In der Hs. findet sich am Schlusse dieses Briefes das Bild eines durchsägten Herzens (*„ein herz mit einer sag“*) der Liebhaber in Kn. Wunderh. 2 schreibt: „*Eh ich meine Herzvielgeliebte wollt lassen, eh sollte mein Herz ein Pfeil durchstoßen,*[1]) *eh ich meine Herzvielgeliebte wollt meiden, eh sollt mein Herz eine Säge durchschneiden*“; der Schreiber des Briefes Kn. Wunderh. 1 bringt den volksthümlichen Spruch: „*Herz in Herz geschlossen, Pfeil in Pfeil gestoßen, Lieb in Lieb verflicht, Herzallerliebste verlass mich nicht!*

Die Übertragung der Botschaft an die eilenden Vögel, ein beliebtes Motiv des Volksliedes, spielt nur theilweise herein; Kn. Wunderh. 2 sagt; „*ich habe einen heimlichen Boten ausgesandt, der dir und mir ist wohlbekannt; das Täublein thu ich bitten mit tugendlichen Sitten, dass es soll mein Bote sein.*“ Sonst wird der Brief gleichsam als geflügelt gedacht: „*Nun fahre du hin mein Briefelein, eil dich geschwind und bis behend, dich empfangen schöne weiße Händ, thu bald aufschwingen dein Gefieder, ein freundlich Botschaft bring mir wieder!*“ (Erlach.) Ähnlich in Weim. Jahrb. II. (Vgl. zu diesem Motive: Carm. Bur. 186. Erlach I. 206. III. 107.

---

[1]) Vgl. *Steinhausen,* S. 76.

IV. 158. Goed.-Tittm. 21. 82. Uhland 83. 90. Erk-Böhme II. S. 228-29. 237. 315. 389. Venusgärtlein 166.[1])

Eine Warnung vor falschen Zungen, als Ersatz für das alte, auch in Briefen erscheinende Merkermotiv (Germ. 10, Matts. 3 sind die „*chlaffer*“ gescholten), enthält der Brief Kn. Wunderh. 2.[2])

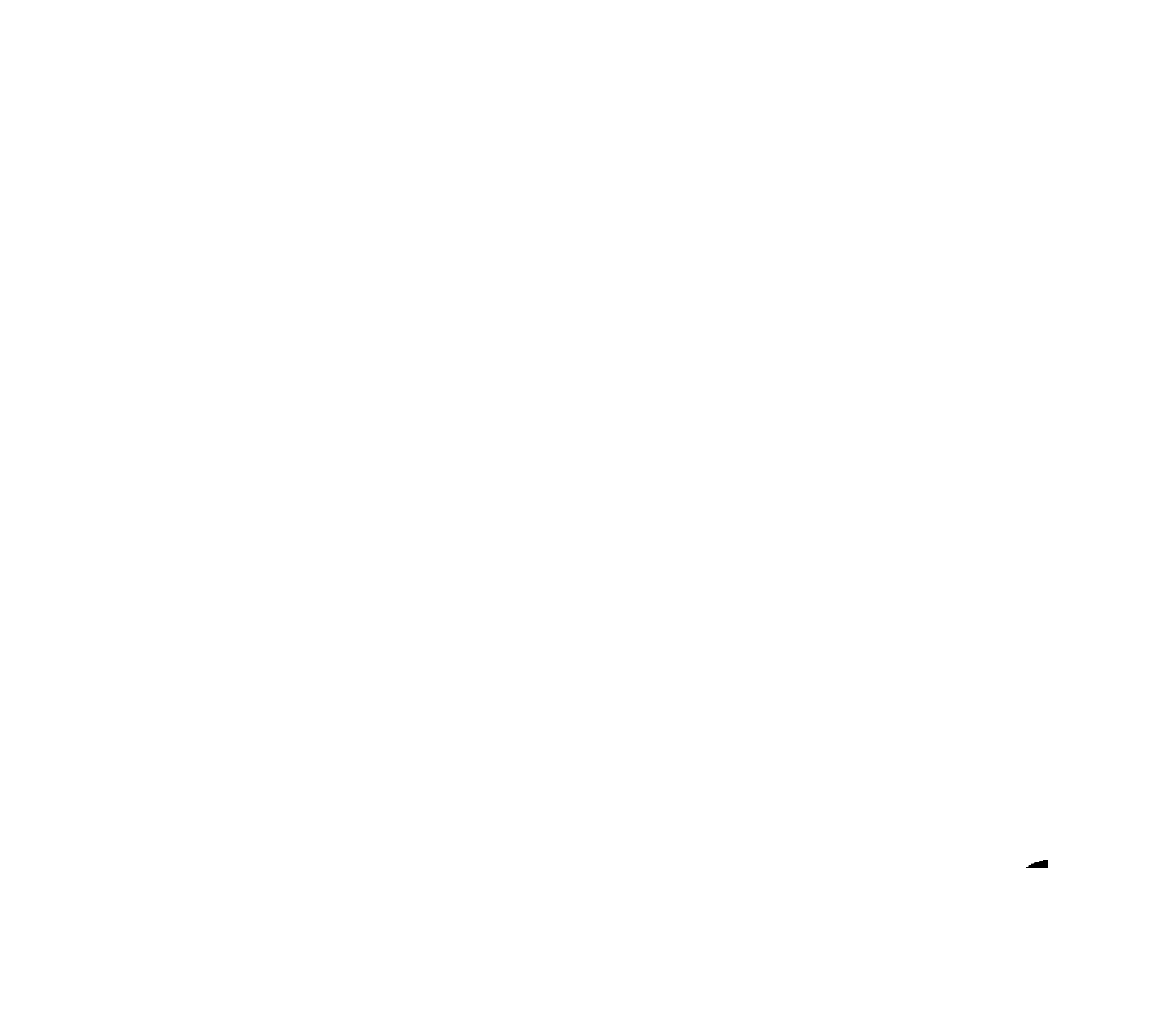
Mit dieser Heimlichkeit hängt der Brauch zusammen, den Ursprung des Briefes nur unklar anzudeuten; z. B. *Euer Allerliebst und Ungenannte, Euerem Herzen aber Wohlbekannte* (Erlach); bei Paul von Aelst, Weim. Jahrb. II. steht außerdem unter demselben Briefe: „*Aus Furcht darf ich mich nicht nennen, damit die Kläffer mich nicht kennen.*“ Ähnliche Wendungen enthalten auch Anz. VII. 2, Kn. Wunderh. 1. Dieser letztere Brief ist geschrieben „*in dem Jahr, da die Liebe Feuer war*“; der Schreiber in Weim. Jahrb. II. sagt dafür: „*geschrieben in dem Jahr, da ich los und ledig war.*“

Eine anschauliche Zusammenstellung solcher Formeln bietet *Schade's* Abhandlung über das „*Klopfan*“, den volksthümlichen Neujahrsgruß (Weim. Jahrb. 2, 75—147.) Die zahlreichen Beispiele sind ganz im Briefstil gehalten, besonders die Neujahrswünsche für Verliebte. Wie die Briefe sind sie nicht selten zotig oder burlesk.

Die Dichtungsart entspricht dem roh-naiven Geschmacke des Volkes so vollkommen, dass ihre zähe Dauer durch Jahrhunderte nicht merkwürdig ist. Niedere Liebesbriefsteller tragen noch jetzt viele Formeln, in Prosa aufgelöst, weiter; es dürften auch noch poetische Musterbriefe sich erhalten haben, wenigstens wurden noch vor wenigen Jahrzehnten solche auf allen Jahrmärkten feilgeboten, auf einzelnen Blättern „gedruckt in diesem Jahr“ (Hoffm. v. F. Weim. Jahrb. 2, 236.) In der Geschichte des Liebesbriefes treten, deutlicher gezeichnet beinahe, als im Liede selbst, die großen Züge der Entwicklung der deutschen Lyrik zutage, das Losringen der heimischen Kunst und des deutschen Gemüthes aus dem Banne fremder Sitte. So bietet eine Betrachtung dieser Dichtungsart, wie unwichtig sie sein mag, Einblicke genug in das Wesen der mittelalterlichen Poesie und kann jeden befriedigen, der sich bemüht, auf den Herzschlag des Volkes in den fremdartigsten Gebilden seiner poetischen Äußerungen zu lauschen.

[1]) Vgl. Z. f. d. Phil. 19, 448; Z. f. Culturg. 1, 453.

[2]) Hugo v. Montfort, hggb. v. *Wackernell*, Anm. S. 223.





GRAZER STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE.
HERAUSGEGEBEN VON
ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.
VI. HEFT.

LUDWIG TIECKS GENOVEVA

ALS

ROMANTISCHE DICHTUNG

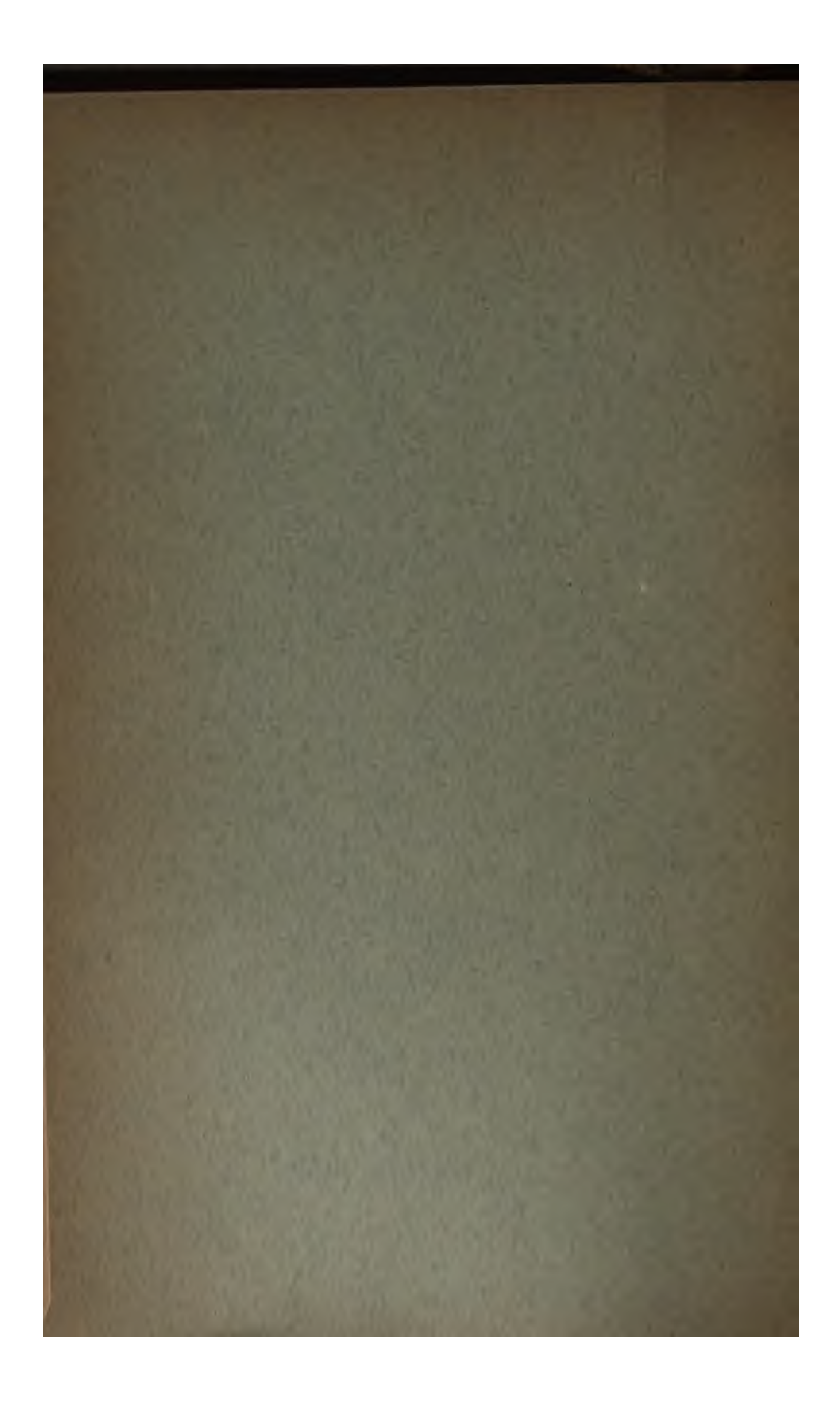
BETRACHTET

VON

DR. JOHANN RANFTL.



GRAZ.
K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.
1899.



GRAZER STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

ANTON E. SCHÖNBACH UND BERNHARD SEUFFERT.



GRAZ.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI UND VERLAGS-BUCHHANDLUNG ‚STYRIA'.

1899.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI ‚STYRIA' IN GRAZ.

LUDWIG TIECKS GENOVEVA.

ALS

ROMANTISCHE DICHTUNG

BETRACHTET

VON

DR. JOHANN RANFTL.

Vorwort.

Der Romantiker Ludwig Tieck ist eine bedeutende, einflussreiche und interessante Persönlichkeit. Zu den allerersten, bahnbrechenden und führenden Geistern unserer Literatur gehört er jedoch nicht. Es mag daher keineswegs für jedermann selbstverständlich sein, dass man über eine einzelne Dichtung dieses Mannes ein kleines Buch schreibt. Auch mir schien es nicht selbstverständlich, bevor ich mich eingehender mit der Entstehung wie mit dem geistigen und künstlerischen Charakter der „Genoveva“ befasste. Bei näherer Betrachtung fällt sogleich auf, dass Tieck selbst gerade diesem romantischen Drama eine besonders wichtige Stelle in seinem geistigen Entwickelungsgange anweist, es mit Nachdruck als „Epoche“ in seinem Leben bezeichnet. In seinen späteren Jahren, als ihm der altdeutsch-religiöse Enthusiasmus der „Genoveva“ längst fremd geworden war, kommt er mit einer gewissen Liebe und Zärtlichkeit gerade auf dieses Gedicht immer wieder zurück, das nach seiner Versicherung ganz aus seinem Gemüthe gekommen, das „gar nicht gemacht, sondern geworden sei“.

Auch im großen Leben unserer Literatur gieng Tiecks „Genoveva“ nicht spurlos und unbemerkt vorüber. Goethe und Schiller und viele Kleinere, die Theilnahme für geistige Erscheinungen empfanden, nahmen Stellung zu dem Werke. Es machte den ästhetischen Gesinnungsverwandten Tiecks jenen erfreulichen Eindruck, den der Dichter gewünscht hatte, es war den echten Aufklärern ein Stein des Anstoßes, da sie es als Symptom einer mächtig anwachsenden, ihnen feindlichen, geistigen und literarischen Strömung ansehen mussten, und als Sammelpunkt des romantischen Geistes erweckt es heute das lebhafte Interesse des Literarhistorikers und erwirbt sich das Anrecht auf eine monographische Betrachtung. Vielleicht ist Tiecks

„Octavianus" ein noch vollständigerer „orbis pictus" der Romantik als die „Genoveva", dafür setzt aber dieses Werk mit weniger Klügelei, unmittelbarer und frischer der ersten Begeisterung entströmend dasjenige in dichterische Gestalt um, was um 1800 die Gemüther der älteren Romantiker erfüllte. Was hier wie von selbst dem Dichter aus der Seele quoll, wird im „Octavianus" nur bewusst erweitert und gesteigert. Darum blieb ich lieber bei der „Genoveva", um an diesem typischen Beispiele zu zeigen, wie damals ein romantisches Kunstwerk entstand, mit welchen künstlerischen Mitteln der Romantiker seine Theorie dichterisch verwirklichte, und welche Stellung ein solches Werk in unserer Literatur-Entwickelung einnimmt.

Mehrere Forscher, vor allem Haym, haben mit Sorgfalt und Scharfsinn die schwere Aufgabe übernommen, aus dem Chaos von vieldeutigen, schillernden Sentenzen und Aphorismen, wie aus den ziemlich unklaren Manifesten der jugendlichen romantischen Stimmführer die leitenden ästhetischen Gedanken herauszulesen und übersichtlich darzustellen. In meiner Schrift soll eine Art Gegenprobe versucht und die Art beleuchtet werden, wie damals jene nebelhaften Theorien in einer einzelnen Dichtung Gestalt annahmen. Ich glaube, dass eine solche Einzelbetrachtung zu noch anschaulicherer, genauerer und feinerer Erkenntnis der romantischen Bestrebungen führen kann. Dass ein gewisses Bedürfnis nach solchen Untersuchungen besteht, bezeugt die Thatsache, dass fast gleichzeitig noch drei andere Schriftsteller auf den nämlichen Gedanken verfielen. Poppenberg untersuchte Mystik und Romantik in Z. Werners „Söhnen des Thals", Kerr vertiefte sich in Brentanos „Godwi" und Busse in „Novalis' Lyrik".

Eine Durchprüfung des gedruckten Materiales über Tiecks „Genoveva" gewährte auch genauere Aufschlüsse über die oft unbestimmt andeutenden „Vorberichte", über das Verhältnis des Dichters zu Jakob Böhme, wie über die romantische Religion von 1800. Gerade über den letzteren Punkt ist noch manches zu sagen, um Missverständnisse, die in den Literaturgeschichten gerne wiederholt werden, zu beseitigen. In dieser rein literarhistorischen Untersuchung war natürlich kein Raum, auf den theologischen Wert oder Unwert der romantischen Religionsanschauungen, die zunächst meist nur der dichterischen Stimmung dienten, näher einzugehen. Den mühsamen Versuch H. v. Friesens,

Tiecks „Genoveva" für den Protestantismus zu „retten", mit einem leichteren Gegenversuch zu Gunsten des Katholicismus zu erwidern, scheint mir unnöthig, da mit solchen Bemühungen nach meinem Dafürhalten dem Katholicismus sowenig wie der Literaturgeschichte gedient ist.

Wofern nicht ungedruckte Materialien über Tiecks Persönlichkeit und Schaffen noch wesentliche neue Aufschlüsse für die in dieser Schrift behandelte Periode bringen, hoffe ich, mit meiner Arbeit auch einen brauchbaren Baustein für eine künftige Tieckbiographie geliefert zu haben.

Während mein Manuscript bereits für die Druckerei fertig lag, erschien Bruno Golz' „Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung" (Leipzig 1897). Über Tiecks Verhältnis zum Volksbuch wie zu Maler Müllers Drama kommt Golz zu Ergebnissen, die sich mit dem Resultate meiner Untersuchungen mehrfach decken. Der nothwendigen Abrundung meiner Arbeit zuliebe, konnte ich aber die betreffenden Abschnitte, die bereits im Jahre 1896, als ich diese Untersuchung an der Grazer Universität als Dissertation vorlegte, ihre jetzige Gestalt hatten, nicht mehr abkürzen, wenngleich sie jetzt nicht durchwegs Neues bringen.

Zu besonderem Danke für die bereitwilligste Förderung dieser Arbeit bin ich meinem hochverehrten Lehrer Herrn Prof. Dr. Bernhard Seuffert verpflichtet, von dessen Anregungen im deutschen Seminar diese Untersuchungen ihren Ausgang nahmen. Gerne spreche ich hier auch den Herren Beamten der Grazer Bibliotheken für ihre Zuvorkommenheit meinen Dank aus.

Graz, Pfingsten 1899.

Johann Ranftl.



Inhalt.

Seit

I.

Das Erwachen des Sinnes für Religion und deutsches Alterthum.

Tiecks „Genoveva“ bildet einen Markstein in der Entwickelung der deutschen Romantik. Zwei geistige Richtungen sind es vor allem, aus deren Kreuzung jene eigenthümliche Gefühls- und Gedankenwelt erwächst, welche zuerst in der „Genoveva“ eine üppig reiche poetische Gestalt gewinnt: die Liebe zur altdeutschen Vergangenheit und die poetische Neigung zu katholisierender Religiosität. Diese Neigung und jene Liebe kennzeichnen den echten Romantiker an der Scheide des 18. und 19. Jahrhunderts. Die Liebe zur alten Zeit reicht bis in die Jahre des Goethe'schen „Götz“ und seines Gefolges ritterlicher Dramen zurück, die in Tiecks Jugendzeit die deutsche Bühne noch vielfach beherrschten.[1]) Die religiöse Kunstbegeisterung Tiecks leitet ihren Ursprung aus den schönen Tagen der Jugendfreundschaft mit Wackenroder her. Diese Freundschaft war für Tieck von den bedeutsamsten Folgen. Denn aus dem Ideenaustausche mit Wackenroder erblüht dem Rationalisten erst die rechte innige poetische Stimmung und mit ihm zusammen lernt er, was Frömmigkeit ist, fühlen und er sucht sie aus der Kunst der alten Zeiten wieder heraufzuholen. So verbinden sich bald religiöse Stimmung und Sinn für deutsches Alterthum im Gemüthe der Freunde.

Nicht die productive eigene Thätigkeit des früh geschiedenen Jünglings Wackenroder (1798 starb der fünfundzwanzigjährige) sichert diesem einen Platz in der deutschen Literatur- und Kunstgeschichte, sondern seine richtunggebende Einwirkung auf andere empfängliche Gemüther, in erster Linie auf Ludwig Tieck. Die beiden waren Freunde vom Gedicke'schen Gymnasium her. 1792 gieng Tieck von Berlin fort auf die Hallische Universität. Wackenroder musste nach dem Willen seines Vaters,

[1]) L. Tieck, Schriften, 5, 272 („Phantasus“); Fr. Schlegel, Sämmtliche Werke, 2, 205.

der ihn noch nicht für das akademische Studium reif hielt, in Berlin zurückbleiben. Ein schwärmerischer Briefwechsel entschädigte die Freunde für den persönlichen Verkehr. Tieck ist Wackenroders Freund aus ganzer Seele. Er ist der reifere, erfahrenere, geistig ältere und gewandtere, besonders in allen literarischen Dingen. Der schwermüthige Dichter des „Abdallah“ durchlebt in Halle düstere Stunden, in denen die Leiden und Zweifel des „William Lovell“ sein Inneres durchstürmen. Seine Phantasie und sein Gefühl gehen jetzt noch mehr auf das Erhabene als auf die „kleinen Empfindungen“. Neben Goethe und Skakespeare begeistert ihn besonders der junge Schiller. Die wilde Kraft der „Räuber“ ist es, die sein Inneres „zerreißt und vernichtet“. Je unbefriedigter er in sich selbst ist, je düsterer sich sein Gemüth umschattet, desto mehr Bedürfnis und Sehnsucht hat er nach Freundschaft; je heftiger er nach Idealen ringt, die er selbst nicht besitzt, desto nöthiger ist ihm ein idealischer Freund wie Wackenroder. Wackenroder, der kindliche, schüchterne, noch unbeholfene, eine Natur voll stiller Heiterkeit, Sinnigkeit und von anschmiegsamem Wesen, eine Seele voll einfacher, schlichter Frömmigkeit, kennt in seiner schwärmerischen Hingebung an Tieck keine Grenze. Er ist ganz Herzlichkeit und Innigkeit und mädchenhafte Zärtlichkeit; er ist berauscht und entzückt im Gefühle des Glückes, Tiecks Freund sein zu dürfen, selig und zufrieden, wenn er nur ein Glied in der Kette ist, die den trübsinnigen, mit Todesgedanken spielenden Genossen noch an diese Erde fesselt.

So erstehen die beiden Freunde vor dem Geiste des Betrachters, der ihren Briefwechsel aus den Jahren 1792 und 1793 durchblättert.[1]) Den Sommer 1793 verlebten sie in glücklicher Gemeinschaft in der Universitätsstadt Erlangen, den Winter 1793/94 in Göttingen. In Erlangen tritt das süddeutsche Leben in ihren Gesichtskreis und wirkt mächtig auf diese jungen empfänglichen Gemüther. Eine neue Welt thut sich ihnen auf. In Bamberg, dem „deutschen Rom“,[2]) ergötzt sich ihre Phantasie

---

[1]) Holtei, Briefe an L. Tieck, Breslau 1864, 4, 169 ff.; Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten, 4. Theil, 27 ff.; R. Haym, Die romantische Schule, Berlin 1870, 52 ff., 117 ff.; Dilthey, Leben Schleiermachers, 279 ff.; Tieck und Wackenroder, hrg. v. J. Minor, Stuttgart (Spemann), Einleitung. Wegen der Zeilenzählung wird, soweit möglich, Minors Tieck-Ausgabe in Kürschners National-Literatur benützt.

[2]) Tieck, Schriften, 4, 15.

an der Pracht des katholischen Gottesdienstes. In Nürnberg steigt die gemüthsinnige, schlichte und tiefe altdeutsche Kunst und altes Künstlerleben vor ihrem entzückten Geiste auf.[1]) Im Fichtelgebirge spricht die stille Waldeinsamkeit märchenhaft und wundersam die jungen Gemüther an.[2])

Bisher war in Tieck „die Mischung des Berlinischen Verstandes mit dem erwachten Phantasie- und Gefühlsleben, dieser Zusammenstoß von Reflexion und Enthusiasmus productiv geworden".[3]) Bis jetzt hatte Tieck auch meist im Dienste anderer gedichtet, was ihm aufgetragen worden war, ohne besonderen warmen Herzensantheil und ohne tieferen Glauben an das, was er mit virtuoser, spielender Leichtigkeit darstellte. Es war ein jugendlich leichtsinniges poetisches Schaffen. Dies wird an Wackenroders Seite allgemach anders. Dieser Freund, dem kaum ein leidlicher Vers gelingen wollte, war dafür von einem echten, seelentiefen Enthusiasmus, von wahrer, herzlicher Andacht für Kunst und Poesie erfüllt. Er glühte für das Nämliche, dem Tieck bisher nur mit halber Seele gedient hatte. „Idealische Kunstschönheit ist der Lieblingsgegenstand meines Geistes" sagt Wackenroder von sich.[4]) Bald schreibt ihm auch Tieck: „Genau genommen solltest Du Dich ganz allein mit der Musik, und ich mit der Dichtkunst beschäftigen; denn die Welt ist wirklich nicht für uns, sowie wir nicht für die Welt . . ."[5]) An der Seite dieses Freundes erst lernt Tieck, der unstäte und haltlose, der bis dahin in trüber und nüchterner Resignation hinter dem Großen und Erhabenen Schein und Trug, hinter dem Wahren und Guten überall die Engherzigkeit lauern sah, den Wert hingebungsvoller Verehrung, positiven Empfindens, den wahren seelenerfüllenden Enthusiasmus so recht kennen und schätzen. Wackenroders innerer Reichthum theilte sich der unruhigen, abgehetzten Seele mit. Freundschaft und hingebende Kunstbegeisterung beschwören die düsteren Geister, denen Tiecks Seele seit langem verfallen

---

[1]) Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797, 100; Phantasien über die Kunst (in Minors Tieck und Wackenroder), 11 ff.; Rud. Köpke, L. Tieck, Leipzig 1855, 1, 154 ff.; H. v. Friesen, L. Tieck, Wien 1871, 2, 140.

[2]) Köpke, 1, 161 ff.; Friesen, 2, 141 ff.

[3]) Haym, 413.

[4]) Holtei, Briefe an Tieck, 4, 240.

[5]) Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 69, 71; vgl. Phantasien ü. K., 76.

war. Freundschaft und Kunstandacht verfeinern und veredeln seine Gefühle und geben ihm neuen Lebensmuth.[1]) Der ernstere Kunstgenuss wird ihm eine Erlösung. „Das arme dürstende Herz wird durch nichts in dieser Welt so gesättigt, als mit dem Genuss der Kunst, der feinsten Art, sich selber zu fühlen und zu verstehen.“[2])

Empfindung und Begeisterung für Kunst und Poesie waren das einigende Band, welches diese Freundesherzen fest und dauernd aneinander fesselte. In der „milden Temperatur eines künstlerischen Sinnes“ athmeten ihre Seelen. In schöner Eintracht nahen die beiden, innig verehrend, der Kunst in jeder Gestalt. Was ihre Seele dabei erfüllte, findet in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), in „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798) und in den „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ (1799) seinen literarischen Ausdruck. Jedes Kunstwerk — erfahren wir hier — das die Menschenbrust mit seinem Zauber anrührt, hat seine Berechtigung. Es ist ja „das Kunstgefühl nur ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber, durch das mannigfach geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedene Farben bricht“, und dem großen Schöpfer „ist der gothische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen.“[3]) Jede künstlerische Eigenart muss geachtet werden: Raphael, Michelangelo, Dürer, Watteau. Es ist Herders Geist, der hier Wackenroders schlichte, fromme Sprache redet und in schüchterner Ahnung für die Betrachtung der bildenden Künste ähnliche Gedankenperspectiven eröffnet wie für die Dichtung die Schlegel'sche Doctrin von der einen alles umfassenden romantischen Universalpoesie.

Herders Anschauungsweise spricht auch aus der Art der Wackenroder-Tieck'schen Kunstbetrachtung. Diese wird zur „Herzensergießung“, niemals zum vernünftelnden Kritisieren oder zum rationalistisch nüchternen Theoretisieren.[4]) Es handelt sich beim Anschauen der Kunstwerke darum, „dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen

[1]) Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 34 ff.

[2]) Phantasien, 81.

[3]) Herzenserg., 105, 100; vgl. Tieck, Schriften, 4, 46.

[4]) Herzenserg., 6, 11 ff., 40, 106, 165.

lebe und athme“[1]) und „von der echten Kunst sollte nie ohne Enthusiasmus gesprochen werden“.[2]) Das Gemüth ist hier das ästhetische Organ. Die wunderbaren Regungen „im inneren Gemüthe“, das Betrachten „mit Ernst und Innigkeit“, das „innige Verstehen“, das „innigliche Verehren“ ... das sind Lieblingsausdrücke, die Wackenroders und Tiecks seelisch innerliche Richtung und gemüthvolle Hingabe an die Kunst auch schon in ihrer Sprache kennzeichnen.

Das Kunstgefühl, hieß es, ist ein „himmlischer Strahl“ und Gott ist es, der mit Wohlgefallen auf den gothischen und griechischen Tempel herniederschaut. Ernste religiöse Anschauung, ein tief frommes Fühlen beherrscht die reine Seele Wackenroders ganz und gar. Natur und Kunst sind ihm zwei wunderbare Sprachen von geheimnisvoller Kraft, mit denen Gott zum Menschen redet.[3]) Sein frommes Denken geht von Gott aus und kehrt zu Gott zurück „wie der Geist der Kunst — wie aller Geist von Ihm ausgeht, und durch die Atmosphäre der Erde, Ihm zum Opfer wieder entgegendringt“.[4]) Den edlen Kunstgenuss vergleicht er mit dem Gebete. Beides muss der Mensch „zum Wohle seiner Seele gebrauchen“, zu beiden darf er nur in stiller Sammlung hintreten, in seligen Stunden, da die Gunst des Himmels das Herz mit hoher Offenbarung erleuchtet. Bildersäle sollten nicht Jahrmärkte, sondern Tempel sein.[5]) Die geistliche Musik ist das Höchste und Edelste, die religiöse Malerei und Poesie das Ehrwürdigste. Die Kunst ist dem Klosterbruder in der That eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion.

Ob auch viele Gedanken Wackenroders und Tiecks jeder positivgläubige Katholik und Protestant unterschreiben kann, so wäre es trotzdem irrthümlich und voreilig, an eine tiefere eigentlich religiöse Beziehung der beiden zu irgend einer kirchlichen Confession zu denken. In der Hauptsache ist und bleibt die Religion der beiden Freunde eine Kunst- und Herzensreligion, die weiter um Bibel und kirchliche Dogmatik vorläufig nicht fragt. Auf ein allgemeines, unbestimmtes religiöses Bedürfnis, auf „eine Sehnsucht zum Religiösen“ deuten allerdings manche

---

[1]) Herzenserg., 162, 171; vgl. Tieck, Schriften, 4, 100 f.
[2]) Phantasien, 39.
[3]) Herzenserg., 131 ff.
[4]) Herzenserg., 108.
[5]) Herzenserg., 158 ff.; vgl. Phantasien, 56, 92.

spätern Äußerungen Tiecks.[1]) Zunächst ist es ein subjectives frommes Gefühl, das, durch das Medium der Begeisterung an katholischen Kunstwerken hindurchgehend, allerdings mehr oder weniger katholische Färbung annimmt.[2])

Die Herzensergüsse Tiecks und Wackenroders über die alte Kunst und die alten Zeiten bezeichnen auch ein neues Stadium in der Auffassung des Mittelalters. Dem Aufklärer war dasselbe eine Zeit der Barbarei, der Nacht und Finsternis auf allen geistigen und materiellen Lebensgebieten. Noch das Buch des Professors Meiners, „Historische Vergleichung der Sitten und Verfassungen, der Gesetze und Gewerbe, des Handels und der Religion, der Wissenschaften und Lehranstalten des Mittelalters mit denen unseres Jahrhunderts in Rücksicht auf die Vortheile und Nachtheile der Aufklärung", das 1793 und 1794 erschien, enthält den Inbegriff alles dessen, was ein richtiger Aufklärer dem Mittelalter Übles nachsagen konnte.[3]) Allein schon zwei Jahrzehnte zuvor hatte kein Geringerer als Herder in seiner kleinen Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit" (1774) es gewagt, der aufgeklärten Gegenwart ein langes Sündenregister vorzuhalten und im verachteten Mittelalter eine Reihe von Vorzügen zu entdecken. „Erklären" wollte er das Mittelalter, wenn auch nicht loben und preisen. Neben den Schattenseiten wollte er auch das Große, Erhabene und Herrliche dieser verkannten Epoche nicht übersehen. Für ihn ist das Mittelalter eine nothwendige Durchgangsstufe auf dem Entwickelungswege der Menschheit. Wenn wir schon bei Herder den boshaften Seufzer: „In unserem Jahrhundert ist leider! so viel Licht!" hören, so blicken wir unwillkürlich auf die kommende Romantik voraus. Wenn der nämliche Herder auch in späteren Werken wieder geringer vom Mittelalter denkt, in jenen früheren Ansichten, die dem Sturm- und Dranggeiste entstammen, kann er als wahres Zwischenglied zwischen Aufklärung und Romantik gelten. Verdammung und Verachtung des Mittelalters beim Aufklärer, Erklärung des historisch Gewordenen und Ge-

---

[1]) Vgl. Schriften, 11, LXXIII.

[2]) Über Kunst und Religion noch Herzenserg., 22, 40 f., 55, 60 f., 9[illegible] Phantasien, 33, 62, 84; Tieck, Schriften, 4, 63.

[3]) Vgl. W. Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geist[illegible] Lebens in Deutschland und Österreich, Berlin 1874, S. 323.

wachsenen bei Herder, Bewunderung, Verehrung und Anbetung bei den Romantikern Tieck und Wackenroder.

Je tiefer die Freunde von ihrer poetisch-künstlerischen Frömmigkeit ergriffen werden, desto herber empfinden sie, dass die aufgeklärte Gegenwart, in der sich eine „Epidemie prosaischer Nüchternheit“ über die ganze Bildung erstreckte, von den beseligenden wunderbaren Geheimnissen des Gemüthes so gut wie nichts wisse.[1])

Wie anders sei es in den herrlichen alten Zeiten Albrecht Dürers gewesen. Da war die Religion den Menschen „das schöne Erklärungsbuch“, wodurch sie das Leben erst recht verstehen lernten.[2]) „Fromm und einfach“ war Dürers Wandel; „wie er selbst, sind alle seine Bilder“.[3]) Auch Giovanni da Fiesole betet, bevor er an die Staffelei tritt und er weint in frommer Rührung, wenn er Christi Leiden am Kreuze malt.[4]) Das waren die wahren und echten Künstler, die nur darstellten, was voll und warm und innig ihr ganzes Gemüth belebte und darum wieder so herzbewegend in ihren Werken sich aussprach und den Beschauer mit heiliger Macht überwältigte. Ein fester und fruchtbarer Zusammenhang zwischen der religiösen Lebensanschauung der alten Künstler und der lebendigwirkenden Kraft ihrer Schöpfungen fällt unseren Freunden allerwegen in die Augen. Eine hehre Weihe umschwebt für sie daher noch heute das Alte, das dieser begnadeten Zeit entstammt und „alt“ wird schon in den „Herzensergießungen“, im „Sternbald“ wie in den „Phantasien“ ein schmückendes ehrendes Beiwort (die „alten“ Maler, der „alte“ Vasari etc.).[5])

Endlich dürfen wir nicht unbemerkt lassen, dass Wackenroder und sein Freund mit einer eigenthümlichen Vorliebe beim Wunderbaren und Geheimnisvollen verweilen, das dem künstlerischen Schaffen innewohnt, das sie an übernatürliche Gnadenwirkungen und Eingebungen erinnert. Es wird das Seltsame und

---

[1]) Herzenserg., 114 ff.; vgl. A. W. Schlegel, W. W., 10, 364.

[2]) Herzenserg., 28, 34; Phantasien, 5 ff.

[3]) Herzenserg., 196.

[4]) Herzenserg., 224 f.

[5]) Über die Vorliebe für das Alte: Herzenserg., 9, 27, 34, 64, 80, 130; Sternbald (Minors Ausgabe), 120 ff., 158 f., 167, 171 f., 188 f., 372; Poetisches Journal von L. Tieck, Jena 1800, 1. Stück, 145 ff.; Tieck, Schriften, 4, 11 f., 56 f., 425.

Phantastische an Künstlerpersönlichkeiten wie Piero di Cosimo in behaglicher Breite geschildert und ebenso die außerordentliche herrliche Vielseitigkeit eines Geistes wie Lionardo bewundernd verehrt. „Alle fühlen einen Hang nach dem Wunderbaren in ihrem Busen", behauptet Tieck in den „Phantasien". Ganz besonders aber die Romantiker, dürfen wir beisetzen. Die Gestalten von Dichtern und Künstlern werden bald beliebt in romantischen Dichtungen.

Ziemlich die gleichen Anschauungen und Empfindungen beherrschen die „Herzensergießungen", die „Phantasien" und den ersten Theil des „Sternbald". Tieck versucht es mit aller Liebe, in den frommen, herzlichen Ton seines Freundes einzustimmen. Er arbeitet ein wenig mit an den „Herzensergießungen", reichlich an den „Phantasien" und dichtet aus der nämlichen Stimmung heraus allein den „Sternbald", freilich, ohne im frommen Tone auszuharren bis ans Ende. Tieck bemüht sich sichtbar, ein zweiter „Klosterbruder" zu werden. Nur will die Wackenroder'sche Kunstfrömmigkeit nicht so recht ernstlich von seiner Seele Besitz ergreifen. Er gefällt sich immer ein wenig in der frommen Rolle. Er bleibt auch immer ein eleganter Klosterbruder, ein Mönchlein, das nicht so ganz aus innerem Beruf und Herzensdrang den Berliner Salon mit der stillen Klosterzelle vertauschte. Ja Tieck geht, wie manches allzurasch bekehrte Weltkind mit seltsam hastigem Eifer bei seiner Frömmigkeit zuwerke und schießt dann über das Ziel hinaus. Er will sich recht energisch fromm anstellen und tritt (alles nur in der Phantasie selbstverständlich) gleich in Rom zum Katholicismus über — seiner Geliebten und seiner Kunst zuliebe. „Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen . . . ich folgte bloß meinem innerlichen Geiste, meinem Blute, von dem mir jetzt jeder Tropfen geläuterter vorkömmt."[1]) Das leichtentzündliche Künstlerblut hat also das meiste zu dieser poetischen Bekehrung gethan und der „innerliche Geist" ist auch nicht viel mehr als eine „prédilection d'artiste". Der Enthusiasmus für die Kunst ist immer das Alpha und das Omega. Nur die Liebe zur Kunst befreundet das Herz dieses Enthusiasten auch mit dem dargestellten Gegenstande dieser Kunst.[2]) D[illegible]

---

[1]) Herzenserg., 179—193.

[2]) Herzenserg., 192; vgl. A. W. Schlegel, Recension der Herzenergießungen, Sämmtliche Werke, Leipzig 1847, 10. Bd., 363 ff.; Tieck, Schrift[illegible]

„Sternbald" peitscht Tieck seine Begeisterung für das Katholische so gewaltsam in die Höhe, dass es immer wie Absicht aussieht, die verstimmt. Tieck stellt paradox und geistreich den Gedanken Wackenroders, die Kunst müsse religiös sein, auf den Kopf und sagt: die Andacht ist der höchste und reinste Kunstgenuss, dessen die menschliche Seele nur in den schönsten und erhabensten Stunden fähig ist.[1]) Im „Sternbald" finden sich mancherlei enthusiastische religiöse Herzensergüsse[2]) und Tieck lässt hier bereits Ludovico eine Standrede gegen Luther halten,[3]) gegen den Mann, dem erst noch kurz zuvor der „Klosterbruder" seine warme Verehrung bezeugt hatte.[4]) Von den Nachfolgern Luthers befürchtet Sternbalds Freund Ludovico, dass sich „statt der Fülle einer göttlichen Religion eine dürre, vernünftige Leerheit, die alle Herzen schmachtend zurücklässt, erzeugt". Eine poetische Hinneigung zur katholischen Religion wird wiederholt mit nachdrücklichster Deutlichkeit hervorgekehrt. Der Katholicismus ist eine Religion, „die wie ein wunderbares Gedicht vor uns da liegt". Dies ist aber auch alles.

Tieck vermag viel im Anempfinden, ja im künstlerischen Einfühlen in eine Rolle. Er besaß die nachschaffende Kraft des Schauspielers im hohen Maße und galt im Freundeskreise als großes schauspielerisches Talent. Aber in das harmonisch gestimmte Empfinden Wackenroders sich einzuleben, wie er gerne möchte, gelingt ihm doch nicht ganz. Das eine ist deutlich: Tieck ist in den Aufsätzen, die er zu den „Phantasien" beisteuerte und im „Sternbald" ein ganz anderer geworden, als er in den vorhergehenden Schauergeschichten und in den übermüthig verneinenden satirischen Komödien war, wenn er auch die letzteren noch in die neue Periode seines Dichtens mit hinübernimmt. Er fühlte auch selbst freudig die beruhigende und segensreiche Wirkung des Wackenroder'schen Geistes. Er ist beglückt, dass er endlich mit dem neuen Enthusiasmus einen

11. Bd., LXVIII ff.; vgl. A. W. Schlegel, Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (ed. Minor), Heilbronn 1884, II, 46. Zum Begriffe „Religion" wird von Schlegel angemerkt: „Es versteht sich, dass mit diesem Namen hier nicht die christliche oder irgend eine andere bestimmte, sondern Religion überhaupt gemeynt ist."

[1]) Sternbald, 161.

[2]) Vgl. Sternbald, 123, 125, 128, 130 f., 153, 180, 184 ff., 204 f., 323 etc.

[3]) Sternbald, 346.

[4]) Herzenserg., 116 f.

Mittelpunkt für sein Dasein gefunden zu haben glaubt.[1]) Auch A. W. Schlegel hat diese geistige Wandlung Tiecks in dessen Dichtungen gespürt. „Seine Einbildungskraft, die sich im ‚William Lovell' zum Theil in trüben Phantomen herumtrieb und ihre Flüge verschwendete, ist seitdem auffallend zu größerer Heiterkeit und Klarheit hindurchgedrungen. Das Trauerspiel ‚Karl von Berneck' und sonst hie und da Spuren von Gewölk gehören noch dem ersten Morgennebel an . . .“[2]) Die Liebe zum Alten, zum Religiösen und Gemüthsinnigen, ein positives Empfinden nach so viel Negation und Trübsinn, war der wertvolle Gewinn, den Tieck seinem geliebten Freunde zu danken hatte, und dass er sich dessen bewusst war, zeigen der „Traum“[3]) und die vier Sonette, die er trauernd zum Kranze auf das Grab seines Freundes flicht.[4])

> „Wenn das Gewühl der Welt mit tausend Banden
> Um Auge, Sinn und Herz sich wollte stricken,
> So durft' ich nur in deine Augen blicken
> Und alle Zweifel, alle Räthsel schwanden.
>
> — — — — — — — — — — — — — —
>
> Dann sah ich dich in stiller, frommer Freude
> Im ewigen Gebete niederkniend
> Einsam Natur und Gott und Himmel lieben.“

Diese Eindrücke wirken fort in Tiecks Gemüth, bis sie verstärkt durch andere Einflüsse, in der „Genoveva“ neue poetische Gestalt annehmen. Ja, manche Einzelheiten in der „Genoveva“ weisen noch deutlich auf den „Klosterbruder“ zurück und lassen die Verbindungsfäden sehen, die von Wackenroder in die Hochblüte der Romantik hinüberführen.[5])

Tieck war immer leicht empfänglich für Anregungen und Eindrücke von außen; er hielt sie aber, wenn sie nicht seiner Natur homogen waren, selten lange und energisch fest. Es

---

[1]) Phantasien, 39 ff.

[2]) WW., 11, 35.

[3]) Phantasien, 98 ff.

[4]) Poetisches Journal, 2. Stück, 475 ff.

[5]) An das Wunder mit dem heil. Sebastian in den „Herzensergießungen“ (S. 137) denken Wendelin und Else, wenn sie von Gott Genovevas wunderbare Befreiung verlangen (Genoveva, 253). — Das Land des unerreichbaren Ideals wird in den „Phantasien“ wie in der „Genoveva“ als paradiesisches Märchenland über unseren Häuptern geschildert. — Gemeinsame stilistische Eigenthümlichkeiten.

drohte auch die hohe romantisch-religiöse Klosterbruderstimmung ihm unter den Händen zu entweichen. Gegen Ende des unvollendeten „Sternbald“ scheint es, als ob das fromme, helle Feuer erlöschen und der keusche Genius, sein Antlitz verhüllend, hinwegfliehen wollte. In den ziemlich leichtfertigen Badescenen und den florentinischen Künstlergelagen muss Wackenroders Vorbild dem des sinnlichen Heinse weichen. In welchem Geiste etwa der Roman zu Ende geführt worden wäre, lässt sich aus der kleinen Planskizze nicht entnehmen. Das eine Gefühl aber wird der Leser nicht los, dass hier die Ideen und der glorreiche Enthusiasmus der „Herzensergießungen“ gegen Ende zu schon stark verblassen und dass damit der Weg, der zur „Genoveva“ hinführt, sich verliert. Vielleicht hätte Tieck diesen Weg zur religiös hochgespannten Dichtung auch nicht wieder gefunden, wenn ihn nicht eine neue starke Strömung ergriffen hätte, die das vollendete, was Wackenroders Freundschaft begonnen hatte, die Einflüsse nämlich, die von Schleiermacher und Novalis, von Calderon und Jakob Böhme ausgiengen.

* *
*

Der persönliche Verkehr mit Schleiermacher scheint nicht von großer Bedeutung für Tieck gewesen zu sein.[1]) Der wortkarge Theologe, der hartkantige Mann, die einsame „Beichtvaternatur“ war nicht dazu geschaffen, Tieck gesellig zu fesseln. Was Schleiermachers Persönlichkeit nicht vermochte, that sein erstes größeres Werk, das den Verfasser mit einem Schlage berühmt machte, die „Reden über die Religion“ (1799).[2])

So wenig als Wackenroders Frömmigkeit und religiöse Kunstverehrung, trägt Schleiermachers Religion in den „Reden“ eine Spur von Dogmatik und Systematik an sich. Auch ihm ist im Grunde „Aberglaube lieber als Systemglaube“. Seine religiösen Anschauungen sind durchaus romantische.[3]) Die Religion ist ihm etwas ganz und gar Individuelles und Subjectives, sie ist Anschauung und Gefühl des Universums, innerlich und unmittelbar. Diese religiöse Anschauung ergreift immer das Ganze, wie die wahre

---

[1]) Dilthey, Schleiermacher, 279.

[2]) Friedrich Schleiermacher, Reden über die Religion, krit. Ausgabe von G. Ch. Bernhard Pünjer, Braunschweig 1879.

[3]) Kirn, Schleiermacher und die Romantik, Basel 1895, 23 ff.; Haym, 419, 430 f.; Dilthey, 304 ff.

und richtige ästhetische Betrachtung das Gesammtkunstwerk. Nicht auf Erkenntnis des Universums, wie die Metaphysik, nicht auf Leitung des menschlichen Handelns, wie die Moral, zielt die Religion ab. Im Gemüthe und nur im Gemüthe und vor dem inneren Sinne ist das Göttliche gegenwärtig. Als eine wundervolle Erleuchtung kommt dieses Anschauen des Universums über die Seele des Menschen.[1]) Schleiermachers religiöses Gefühl ist ästhetischer Natur oder wenigstens ästhetischen Stimmungen nahe verwandt.[2])

Der Vortrag in Redeform ist von einem kraftvollen, mächtig eindringlichen Pathos durchlodert. Denn, sagt Schleiermacher, Religion verlangt die höchste Kunst und Kraft des Ausdrucks.[3]) Es ist ein Stil, der, wie Fr. Schlegel behauptet, als oratorische Leistung, „eines Alten nicht unwürdig wäre".[4])

Dieser Recensent betrachtet die Reden „durchaus als Incitament für die Religionsfähigen".[5]) Dass der Dichter der „Genoveva", in dem die Wackenroder'schen Anregungen noch leise nachtönten, der inzwischen auch schon Böhmes „Morgenröthe", Calderon und das schlichtfromme Volksbüchlein von der heiligen Genoveva zur Hand genommen hatte, der nach seinem eigenen Worte einen angeborenen „Instinct" zur Religion besaß,[6]) zu den „Religionsfähigen" gehörte, kann nicht bezweifelt werden. Exactes, systematisches Denken in Religion und Philosophie war freilich seine Sache nicht, und ein strenges Verfolgen aller Gedankenwege der trotz aller Systemscheu durch und durch philosophischen „Reden" ist bei Tieck nicht vorauszusetzen. Sicher musste aber die hinreißende oratorische Sprache, die sich öfters zu einem dithyrambischen Feuer erhebt, in Tiecks Seele zünden und über sie eine ernste, religiöse Weihestimmung ausgießen. Die feurige Sprache musste seine Seele ergreifen; denn die „Reden" Schleiermachers stehen wie alle Redekunst hart an der Grenze dichterischen Schaffens.

Über Tieck konnte Fr. Schlegel bald an Schleiermacher

---

[1]) Reden, 32 ff.; Friedrich Schlegel, 1794—1802, hrg. v. Minor, 2. Bd., 308.
[2]) Vgl. Scherer, Vorträge und Aufsätze, 385.
[3]) Reden, 184.
[4]) Minor, Friedrich Schlegel, 2, 308.
[5]) Ebd., 313.
[6]) Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Leipzig 1826, 1. Bd., 538.

berichten: „Was ich geweissagt, ist geschehen, dass nämlich Tieck von Deiner Religion grausam begeistert ist.“[1]) Diese „grausame Begeisterung“ ist für Tiecks Seelenverfassung unmittelbar vor Abfassung seiner „Genoveva“ entschieden wesentlich und bemerkenswert. Dass die bereits geweckten allgemein religiösen Stimmungen, die poetische Neigung zu religiösen Stoffen und zu religiöser Auffassung derselben durch die „Reden“ Schleiermachers eine Steigerung erfahren mussten, ist recht wohl begreiflich. Wenn Tieck an ernstliche Vertiefung in das Problem der „Reden“ auch kaum dachte, so scheinen doch ein paar allgemeine Anschauungen Schleiermachers einen tieferen Eindruck auf ihn gemacht zu haben, so dass man die Nachwirkung in der „Genoveva“ noch einigermaßen verfolgen kann. Daneben war auch manche Anschauung, die im Keime oder in kindlicher Unreife schon in den „Herzensergießungen“ und „Phantasien“ schüchtern auftauchte, hier zu männlicher Vollkraft und Reife entwickelt. Ein persönlicher Zusammenhang zwischen Wackenroder und Schleiermacher lässt sich zwar nicht erweisen,[2]) und Wackenroder war durch die Betrachtung religiöser Kunstwerke, Schleiermacher aber durch die Betrachtung religiöser Menschen zu seinen Anschauungen gekommen. Trotzdem ist Verwandtschaft da und kann nicht sonderlich auffallen: denn sie liegt im gemeinsamen romantischen Geiste, woraus sich auch erklärt, dass der Kreis der Berliner und Jenenser Genossen beim Erscheinen der „Reden“ in freudige Erregung gerieth.

Überdies hat auch Schleiermacher wie Wackenroder das Verhältnis von Kunst und Religion besprochen, und was Poesie und Kunst berührte, zündete unfehlbar in den Herzen der jungen Generation. Den schönen Bund der Kunst mit der Religion, den Wackenroder in den alten Kunstzeiten bewunderte, den August Wilh. Schlegel bereits in einem großen Gedichte gefeiert hatte, sieht unser Redner eben im alten Griechenland verwirklicht. „Da näherte sich“, sagt er, „der Kunstsinn der Religion, um sie mit neuer Schönheit und Heiligkeit zu überschütten und ihre ursprüngliche Beschränktheit zu mildern.“ Auch Schleiermacher findet wie Wackenroder, dass es in der Gegenwart leider nicht so gut steht. „Religion und Kunst stehen nebeneinander wie

---

[1]) Aus Schleiermachers Leben, in Briefen, Berlin 1858—1863, 3. Bd., 115.
[2]) Dilthey, 281; Haym, 458.

zwei befreundete Seelen, deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnen, ihnen doch noch unbekannt ist. Freundliche Worte und Ergießungen des Herzens schweben ihnen immer auf den Lippen und kehren immer wieder zurück, weil sie die rechte Art und den letzten Grund ihres Sinnens und Sehnens noch nicht finden können. Sie harren einer näheren Offenbarung, und unter gleichem Druck leidend und seufzend sehen sie einander dulden, mit inniger Zuneigung und tiefem Gefühl vielleicht, aber doch ohne Liebe.“ Würden beide in ein Bett zusammengeleitet, so könnte das die Religion zur Vollendung bringen. An die kunstübenden Genossen und Freunde richtet daher der Redner die Worte: „Sehet da, das Ziel Eurer gegenwärtigen höchsten Anstrengungen ist zugleich die Auferstehung der Religion!“ Schon sieht der Prophet „einige bedeutende Gestalten, eingeweiht in diese Geheimnisse (seiner Religion) aus dem Heiligthum zurückkehren, die sich nur noch reinigen und schmücken, um im priesterlichen Gewande hervorzugehen.“[1]) Schleiermacher denkt an die romantischen Genossen. Es war dies ein Aufruf und eine Prophezeiung, die sich besonders Novalis und Tieck zuherzen nahmen und sie wollten sie gemeinsam verwirklichen in geistlichen Liedern und Predigten.

Und Schleiermacher arbeitet ihnen dazu noch mehr vor. Er findet das, was er für das echt Religiöse erkennt, nicht nur in sich und in den religiös veranlagten Zeitgenossen, er sucht und findet es auch in allen historischen Erscheinungsformen der Religion, in den positiven Religionen, indem er allerdings die Begriffe und Anschauungen der alten Religion nach seinen festgestellten Religionsbegriffen ausdeutet und so ganz neue Werte in alte Worte kleidet. Er wendet sich dabei mit scharfer Polemik gegen die „natürliche Religion“ der Aufklärer, die alles Außerordentliche und Unbegreifliche scheut. Er eifert gegen das unbestimmte, verwaschene, kraftlose Gebilde, das jener Masse gleicht, die zwischen den Weltsystemen dünn und zerstreut schweben soll und ihre Existenz erst erwartet.[2]) „Wenn eine Religion nicht eine bestimmte sein soll, so ist sie gar keine, sondern nur loser, unzusammenhängender Stoff.“[3])

---

[1]) Reden, 172 ff.
[2]) Reden, 269 f.
[3]) Ebd., 271.

Ein dünnes, unbestimmtes, abstractes Etwas ist aber für den Dichter immer ein höchst undankbarer Vorwurf. Die positive Religion dagegen war einst eine fruchtbare Grundlage für Kunst und Poesie. Die Gegenwart bot nirgends, was die Vergangenheit besaß. Wenn nun die positive Religion zu Ehren kommt, wie in den „Reden", dann muss sich auch ein Dichter aus dem aufgeklärten Berlin umsomehr ermuthigt fühlen, die gestaltenreiche katholische Legende, an der sich schon das Poetenauge heimlich ergötzte, in ihrer mittelalterlichen Auffassung wieder aufzunehmen und dichterisch zu gestalten. Noch mehr. Sogar die bei den nüchternen Großmeistern der Aufklärung genugsam verfehmten Begriffe: Wunder, Weissagung, Offenbarung, Eingebung, Gnadenwirkung sollten sich einer unverhofften Ehrenrettung erfreuen, wenn auch wiederum umgewertet nach dem Maßstabe Schleiermacher'scher Auffassung. Jeder wahrhaft religiöse Mensch sieht nach den „Reden" Wunder, erlebt Offenbarungen, Eingebungen, Gnadenwirkungen, und glaubt an Weissagungen. Mochte bei solchen Gedanken die ehrsamen Nicolaiten und alle Schildbürger und Philister im Reiche des aufgeklärten Verstandes ein heimliches Bangen beschleichen, so fand Tieck dieselben bei seiner Liebe zur Poesie und zum Sonderbaren[1]) nur umso verständlicher und anheimelnder. Schleiermachers Anerkennung des Wunderbaren konnte den Dichter, dessen Phantasie sich bereits mit den Wundern, Offenbarungen und Gnadenwirkungen, von denen das Volksbüchlein berichtet, beschäftigte, nur ermuntern, die alte, schlichte Legende mit neuer poetischer Schönheit zu überschütten. Ob Schleiermacher auch nicht die Legendenwunder nach der alten Auffassung vertheidigte: eine solche warme Vertheidigung des religiös Wunderbaren an sich nahm allein schon viel vom Fluche des Lächerlichen von den missliebigen Begriffen hinweg, vom Fluche, der auch für Tieck bisher gegolten hatte und, wenn auch abgeschwächt, noch galt. Tiecks rationalistische Jugendeindrücke, seine düstere Skepsis waren trotz Wackenroder noch lange nicht mit der letzten Wurzel aus seiner Seele gerissen. Für ihn, der inzwischen auch Nicolais Schildknappe gewesen war, bedurfte es eines solchen Zuspruches für die Stärkung seines religiösen Stimmungslebens, um es poetisch fruchtbar zu machen.

---

[1]) Solger, a. a. O., 538.

Sehr wesentlich war für Tiecks Dichtung noch folgende Gedanken-Entwickelung der „Reden". Eine damals neue Entdeckung Schleiermachers liegt in seinem Begriffe der Religion als Anschauung und Gefühl des Universums, einem Gedanken, der sich auf das engste mit der romantischen Hochschätzung und Überschätzung von Phantasie und Gemüth berührt. Das intuitive Anschauen und das Gefühl des Universums kommen nach seiner Darlegung für die Religion allein in Betracht. Die Stärke der religiösen Anschauungen und Gefühle bedingt den Grad der Religiosität eines Menschen. Verkehrt wäre die Forderung, das religiöse Fühlen sollte etwa das menschliche Handeln bestimmen. Das sittliche Handeln ist Sache der moralischen Kraft im Menschen und hat mit der Religion nichts zu schaffen. „Alles eigentliche Handeln soll moralisch sein und kann es auch, aber die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Thun des Menschen begleiten; er soll alles mit Religion thun, nichts aus Religion." Die religiösen Gefühle lähmen geradezu die Thatkraft des Menschen und laden ihn ein zum stillen, hingegebenen Genuss. Daher verließen die religiösesten Menschen, die nichts waren als religiös, so oft die Welt und ergaben sich der müßigen Beschauung.[1]) Die Thatsache, dass Tiecks „Genoveva" dieser Auffassung vom ausschließlich religiösen Menschen, dem contemplativen Ideale so auffallend entspricht, kann nicht übersehen werden. Während die Heilige des Volksbuches, das Tieck als Vorlage dient, in ihrem Auftreten gegen Golo eine anerkennenswerte sittliche Energie zeigt, scheint Tiecks Heldin von Anfang bis zum Ende an ihrer Willenskraft wie gelähmt und ihr Dasein löst sich fast beständig in einen frommen Gefühlsgenuss und in religiöse Stimmungsschwelgerei auf. Wenn auch das Volksbuch ziemlich viel von Genovevas beschaulichem Leben berichtet, so ist das süße Schwärmeln und Schwelgen in Gefühlen und weichen Stimmungen bei Tieck noch um manchen Grad gesteigert. Andere Dichter scheiden solchen lyrischen Überfluss eher aus oder verkürzen ihn, wenn sie dramatisch gestalten wollen. Tieck ist aber von Hause aus durch und durch ein Stimmungsdichter, der immer am liebsten den ätherischen Duft und Geist der Erscheinungen

---

[1]) Reden, 71 f. Es ist, als ob diese Gedanken eine Renaissance der alten *vita contemplativa* einleiten möchten. Schleiermacher kommt eben von der Herrnhutischen Brüdergemeinde her.

in Worte und Verse fassen möchte. Das zeigt seine Poesie ja schon vor der „Genoveva“. Man denke an seine „Magelone“. Seine eigene Begabung und Neigung führte ihn daher schon dazu, die Situationen der Legende möglichst nach ihrem Stimmungswerte auszunützen. Die Gefühlsweichheit in der „Genoveva“ darf darum nicht ausschließlich wie ein dichterisches Correlat zur theoretischen Aufstellung der Schleiermacher'schen „Reden“ angesehen werden. Aber es bleibt ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass Tiecks dichterische Neigung durch Schleiermachers Forderung einer durchaus passiven Religiosität noch geradezu eine theologische Sanction erhielt, die seine poetische Neigung zu befestigen und vor ihm selbst zu rechtfertigen geeignet war. An die Mahnung Schleiermachers, eine „heilige Musik“ religiöser Gefühle solle das ganze Leben ohne Aufhören begleiten, wird der Leser der „Genoveva“ unwillkürlich erinnert, wenn er bei Tieck im Kriegslager und auf dem Schlosse, in der Wüste so gut wie in der Kapelle fast bei allem Thun und Denken wenigstens irgend einen religiösen Klang tönen hört.[1])

Wie die romantische Ästhetik das eine Urpoetische in den dichterischen Äußerungen der verschiedenen Zeiten und Völker sucht, in der höchsten Kunstpoesie sowie im unscheinbarsten Volksliede, so sucht der romantische Theologe das eine Urreligiöse in allen Gestalten und Verkleidungen, unter denen es je im Laufe der Zeiten unter den Menschen erschienen ist. Alle Religionen erscheinen als ein großer Organismus, dessen Glieder alle ihre gute Berechtigung haben. Der stets künstlerischen romantischen Anschauung schließt sich immer das Mannigfaltige zu einem Kosmos höherer Ordnung zusammen. Der wahrhaft religiöse Mensch Schleiermachers ist darum tolerant. Es gibt ja für ihn keinen Wesensunterschied etwa zwischen Pantheismus und Personalismus im Gottesbegriffe.[2]) Es sollen sich gerade unzählige Religionen entwickeln, jeder Mensch kann sich seine eigene gründen.[3]) Es webt und wirkt ja doch in allen der nämliche Geist der einen, unendlichen Religion.[4]) Mag die einzelne Gestalt, die diese annimmt, wie immer aussehen; wenn es nur

[1]) „Schön warmer Tag“; „Gelobt sei Jesus Christ“ und ähnliches.

[2]) Reden, 254.

[3]) Reden, 258.

[4]) Damit berührt sich noch eine späte Äußerung Tiecks in Schriften, XI, LXXI.

Religion ist, so gibt sich damit der Fromme zufrieden. Man muss wohl oder übel an eine freie Weiterbildung dieser Ansicht Schleiermachers in Tiecks Dichtung glauben, will man eine Erklärung für das Zusammenwürfeln so fremdartiger religiöser Vorstellungen finden, wie es uns in der „Genoveva“ begegnet. Von der Idee des romantischen Urreligiösen aus wird es sogar einigermaßen erklärlich, wie in einer und derselben Persönlichkeit sich der katholische Gottesbegriff mit dem Pantheismus, wie christliche Gedanken und fatalistische Vorstellungen sich friedlich miteinander verbinden und vertragen können. Zum weitaus größten Theile sind in der „Genoveva“ allerdings die christlichen Vorstellungen festgehalten. Die verschiedenen religiösen Elemente aber, die sich fremd dazwischen drängen, fallen für Tieck und seine Freunde unter die höhere Kategorie des allgemein Religiösen. Alle wirklichen Dissonanzen sind daher für ihn nur scheinbar und lösen sich in dem höheren Einklang auf und wirken zur allgemein religiösen Gesammtstimmung, auf welche Tiecks Dichtung abzielt, ohne Störung mit.

Wenn Genoveva ihre christlichen Vorstellungen vom Jenseits mit der pantheistischen vom Aufgehen im Weltall verknüpft, so entspricht das noch besonders Schleiermachers Ansichten; denn das Verlangen nach persönlicher Fortdauer nach dem Tode findet er ganz irreligiös; der Mensch soll geräuschlos im Unendlichen verschwinden; falls er es nicht bewusst in seinem Denken und Sein vermag, soll er wenigstens den Tod als willkommene Gelegenheit dazu ergreifen. Daher muss auch Genovevas Seele „in dem Lebensmeer als Welle klingen“.

Wahre Religion, führt Schleiermacher ferner aus, ist tolerant gegen das Religiöse in jeder Gestalt, aber polemisch gegen alles Irreligiöse in und außer sich. Es widerspricht darum nicht dem Wesen des Christenthums und der Toleranz, zu kämpfen gegen alles, was ihm als Irreligion erscheint. Tieck brauchte deshalb kein Bedenken zu tragen, den Saracenenfeldzug als Kreuzzug in seine Dichtung einzuschalten. Einen heiligen Krieg hat das Christenthum auch gegen alles Unheilige in sich selbst beständig zu führen, damit alles Unreine ausgeschieden werde. Einzelne Elemente und ganze Massen werden ausgestoßen. Dieser immerwährende Kampf ist die in seinem Wesen begründete Geschichte des Christenthums. „Ich bin nicht gekommen, Friede zu bringen, sondern das Schwert“, sagt der Stifter desselben, freilich nicht

um blutige Bewegungen und elenden Wortstreit zu entfachen; nur die heiligen Kriege, die aus dem Wesen seiner Lehre nothwendig entstehen, hat er vorausgesehen und anbefohlen.[1]) Die Rede Dragos[2]) über den beständigen Kampf im Leben der christlichen Kirche und des einzelnen Christen, die auch mit dem gleichen evangelischen Citate beginnt, ist hier im Keime gegeben.

Schon beim flüchtigen Lesen fällt es auf, dass uns in der katholisierenden „Genoveva" eine ganz eigenthümliche Auffassung des Priesterthums begegnet, die sich der katholischen hierarchischen Ordnung gar nicht anbequemt. In Siegfrieds Burgkapelle hält ein „Capellan" eine religiöse Ansprache, aber auch der Diener Wendelin. Der nämliche Capellan hält auch noch eine erbauliche Rede für Genoveva, verschwindet dann aus der Dichtung und im weiteren nimmt der Küchenmeister Drago die Stelle eines geistlichen Seelenleiters ein. Also neben dem Bischof, der am Schlusse auftritt, und dem Capellan predigen Diener und Küchenmeister. Die hier ziemlich deutlich durchschimmernde Ansicht vom freien Priesterthum ist wieder ein Gedanke aus Schleiermachers „Reden". Schleiermacher will kein zunftmäßiges Priesterthum. Ein Privatgeschäft sei die Mission des Priesters. Ein jedes Privatzimmer mag ein Tempel sein.[3]) Wen der religiöse Geist ergreift, der übt auch das Priesteramt. Es gibt zwischen Geistlichen und Laien keinen Unterschied der Personen, sondern nur einen Unterschied „des Zustandes und der Verrichtung".[4]) In diesem Sinne wird thatsächlich das Predigtamt in der „Genoveva" geübt.

Doch genug. Es darf für erwiesen gelten, dass ähnliche Ideenrichtungen sich in den „Reden" des romantischen Theologen und im Drama des romantischen Dichters finden. Es ist freilich nicht vieles Einzelne, was sich sicher greifen ließe. Wie sollte auch der Dichter aus dem Buche, das sich vom Anfange bis zum Ende in lauter Abstractionen bewegt, mehr entnehmen können als die eine oder andere grundsätzliche Ideenrichtung? Hauptsache bleibt, dass Tiecks künstlerische Begeisterung für Religion in den „Reden" ein kräftiges „Incitament" gefunden hatte.

* * *

[1]) Reden, 281.
[2]) Genoveva, 211 ff.
[3]) Reden, 211.
[4]) Reden, 186, 214.

Tieck ließ sich willig durch Schleiermacher begeistern, aber ein echter und eigentlicher Schüler des Berliner Theologen war er darum noch nicht. Ein solcher war Tiecks Freund Novalis-Hardenberg. Schleiermacher und Novalis waren es allein, die unter den älteren Romantikern auf eine Erweckung des eigentlich religiösen Sinnes abzielten, während die übrigen nur an eine Erneuerung und Belebung von Kunst und Poesie durch die Religion dachten. Schleiermacher selbst gedenkt in der zweiten Auflage seiner „Reden" schmerzergriffen des lieben Todten, des „zu früh entschlafenen göttlichen Jünglings, dem alles Kunst ward, was sein Geist berührte, seine ganze Weltbetrachtung unmittelbar zu Einem großen Gedicht, den Ihr, wiewohl er kaum mehr als die ersten Laute wirklich ausgesprochen hat, den reichsten Dichtern beigesellen müsst, den seltenen, die ebenso tiefsinnig sind als klar und lebendig". Dieser Jüngling mit seiner Christusliebe erscheint Schleiermacher als das edelste Vorbild des frommen Künstlers.[1]) Novalis war wirklich seiner Denkrichtung nach mit Schleiermacher nahe verwandt. Beide Geister wurzeln ja auch im Herrnhuterthum. Beide bringen dieselbe tiefreligiöse Veranlagung mit. Novalis ist daher von den „Reden" am meisten ergriffen unter den Jenenser Freunden.[2]) Wie mächtig sie sein ganzes Inneres erregten und verwandte Ideen und Stimmungen in drängender Fülle auslösten, lässt sich auf Schritt und Tritt verfolgen. Fast alle wesentlichen Gedanken Schleiermachers über die Religion finden sich modificiert, subjectiv angewendet, besonders gerne in Aphorismen voll kräftiger Poesie eingekleidet, bei dem jungen Dichter wieder. Da heißt es: „Alle absolute Empfindung ist religiös."[3]) „Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgend ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft."[4]) „Alle unsere Neigungen scheinen nichts als angewandte Religion zu sein; das Herz scheint gleichsam das religiöse Organ."[5]) Auch Novalis wendet sich gegen die Aufklärer, die alles Wunderbare und Geheimnisvolle von der Religion abwaschen möchten.[6]) Aufklärung

---

[1]) Reden, 53.

[2]) Dilthey, 434; Haym, 460 ff.; Just Bing, Novalis, Hamburg und Leipzig 1893, 72 ff.

[3]) Novalis, Schriften, 3. Theil, Berlin 1846, 204.

[4]) Novalis, Schriften, Berlin 1826, 4. Aufl., 2. Theil, 189.

[5]) Novalis, 2. Theil, 193.

[6]) Raich, Novalis' Briefwechsel, Mainz 1880, 171.

und Religionsverachtung ist ihm ungefähr das nämliche und ebenso innigstes, höchstes Fühlen und Religion. Sein Idealbild religiösen Lebens projiciert Novalis in das Mittelalter, ähnlich wie Wackenroder, aber auch zugleich hoffnungsfreudig in eine bessere Zukunft. Mit tiefer Sehnsucht schaut er im Aufsatze „Die Christenheit oder Europa“ (1799)[1]) in die alte Zeit zurück, in der die Religion als die Centralsonne des Lebens galt. Und nach dem Alten hatte er sich schon in den „Hymnen an die Nacht“ gesehnt.

„Was sollen wir auf dieser Welt
Mit unsrer Lieb' und Treue?
Das Alte wird hintangestellt:
Was soll uns denn das Neue?
O! einsam steht und tiefbetrübt
Wer heiß und fromm die Vorzeit liebt.“[2])

So wenig wie Wackenroder oder Schleiermacher, schließt sich Novalis einer kirchlichen Lehre an, wenn er auch gerne seine Gedanken mit kirchlichen Worten stilisiert und das katholische Mittelalter preist und sogar innige Marienlieder dichtet.[3]) Und wenn er auch mit verschiedenen Gedanken katholischen Ideen recht nahe kommt: er meint zunächst doch immer das phantastische Idealbild einer Religion, wie es seine Dichterseele träumt. Pantheismus und Christenthum stehen auch bei ihm hart nebeneinander. Wie Schleiermacher denkt auch Novalis über das Wunder.[4]) Wie für Schleiermacher Religion und Kunst, sind für ihn Poesie und Mysticismus nahe Verwandte.[5]) Auch für Novalis gibt es kein abgeschlossenes System.[6]) Novalis' Seele ist voll Schleiermacher'scher Frömmigkeit. Wohin wir blicken, die Saat des Berliner Redners sprosst und treibt mit üppiger Kraft in den geheimnisvollen Tiefen dieses merkwürdigen Gemüthes. Es ist von den „Reden“ in der That „ganz eingenommen, durchdrungen, begeistert und entzündet“.[7])

---

[1]) Raich, Novalis, 143 ff.

[2]) Novalis, 2. Theil, 13; vgl. 3. Theil, 205; Raich, Novalis, 184; „Heinrich von Ofterdingen“.

[3]) Novalis, 2. Theil, 32 ff.

[4]) Novalis, 2. Theil, 98 f.; Dr. C. Busse macht in seiner Schrift „Novalis' Lyrik“ (Oppeln 1898) den Versuch, den protestantisch-kirchlichen Charakter der „Geistlichen Lieder“ nachzuweisen, nicht überzeugend, wie mir scheinen will.

[5]) Novalis, 2. Theil, 163, 194, 3. Theil, 229 f.

[6]) Novalis, 2. Theil, 190 f., 3. Theil, 194; Raich, Novalis, 184 f.

[7]) Aus Schleiermachers Leben, 3, 125.

Novalis verehrte schon Tieck als den Dichter der „Volksmärchen“, bevor er ihm persönlich begegnete. In Jena nun treffen sich beide im Sommer 1799. Erstes Begegnen, entgegenkommendes Verstehen, schwärmerisches Freundschaftschließen: all das war das Werk eines Tages.[1]) Tieck glaubte seinen Wackenroder in verklärter Gestalt wiederzubesitzen. Leider musste er auch diesem Freunde gar bald Trauersonette als Todtenopfer weihen.[2]) Diese neue Freundschaft ist wieder so enthusiastisch wie jene mit Wackenroder. Ist doch Novalis ebenso herzlich und fromm und liebenswürdig und dabei mit einem weitreichenden geistigen Blicke begabt, ein jugendfroh und gewaltig aufstrebender Dichter und Denker, der bei aller Frömmigkeit auch alle Bildung des Zeitalters, insbesondere die naturphilosophische, durstig in seine Seele saugen und dichterisch in einer großen Romanserie verklären möchte. Das war gewiss ein richtiger Umgang für Tieck, als er schon an seiner „Genoveva“ arbeitete. In dieser Freundschaft konnte auch seine religiöse Stimmung neues kräftiges Leben schöpfen und einzelne Spuren des freundschaftlichen Gedankenaustausches sind wiederum in Tiecks Dichtung erkennbar. Wie Novalis im Aufsatze: „Die Christenheit oder Europa“ den Leser aus der nüchternen, unfrommen Gegenwart in die schönen glänzenden Zeiten des katholischen Mittelalters führt, so weist der heilige Bonifacius Tiecks als Prologsprecher in die gläubige, altdeutsche Zeit zurück, die so ganz das Gegentheil der glaubenslosen Jetztzeit war. Wenn Novalis auf den geheimnisvollen Weg nach innen zeigt und nach Schleiermachers Beispiel eine Herzensreligion, eine Frömmigkeit des innerlichsten Lebens fordert, so meint der Leser der „Genoveva“ im Sonette des Capellans[3]) einen Schüler Hardenbergs zu vernehmen. Novalis war auch der erste im romantischen Kreise, der direct die katholische Religion als solche im ganzen Umfange, wenn auch subjectiv ausdeutend, mit Entzücken pries. Gemeinsam wollten ferner die Freunde geistliche Lieder und Predigten herausgeben und sie Schleiermacher widmen.[4]) Novalis' „Geistliche Lieder“ erwuchsen auch

---

[1]) Köpke, 1, 247 ff.; Tieck, Schriften, 4, 89; vgl. Raich, Dorothea Schlegel, Mainz 1881, 1. Bd., 15, 19.

[2]) Im „Musen-Almanach“ für das Jahr 1802, hrg. v. A. W. Schlegel und L. Tieck, Tübingen 1802, 187 f.

[3]) Genoveva, 135.

[4]) Aus Schleiermachers Leben, 3, 115, 125, 132, 134.

bald aus dieser hochgesteigerten religiösen Stimmung heraus und auch im „Ofterdingen“ sind Anklänge an die „Reden“ bemerkbar. Tieck wollten die geistlichen Lieder nicht gelingen[1]) und von den Predigten ist bei ihm überhaupt nicht weiter die Rede. Wenn uns aber Tieck sagt, dass er verschiedene „Vorsätze und poetische Stimmungen“, die ihn damals beherrschten, in seine „Genoveva“ hineingearbeitet habe, so lassen unsere Betrachtungen ahnen, was einmal unter den „Stimmungen“ gemeint ist. Wohl nichts anderes, als die neue religiöse Begeisterung und die Schwärmerei für altdeutsches Wesen, die sich Tiecks wie der übrigen Genossen um diese Zeit bemächtigt hatte. Zu den „Stimmungen“ gehören vielleicht auch jene „leidenschaftlichen Zustände und unerwarteten Erfahrungen“ an sich selbst, über die sich nur eine dunkle Andeutung in einem späten Briefe an Solger findet.[2]) Die „Vorsätze“ dann beziehen sich jedenfalls auf die geplanten geistlichen Lieder und Predigten.[3]) Spuren der projectierten Predigten lassen sich in der „Genoveva“ fast noch erkennen. Novalis schrieb mehrere Einfälle über das Wesen der Predigt nieder, wie er es sich dachte. Darunter finden sich Gedanken, wie: „Die Predigt muss angewandte Religion enthalten.“[4]) „Die katholische Religion ist gewissermaßen schon angewandte christliche Religion.“[5]) „Predigten sollten eigentlich Legenden heißen, denn der eigentliche Stoff der Predigten ist der Legendenstoff.“[6]) Von der wunderschönen Frau der Christenheit und von längst verstorbenen himmlischen Menschen, von Heiligen, predigten einst die Priester im schönen Mittelalter.[7]) Jedermann kann Predigten halten und aus dem Schatze seiner Erfahrung göttliche Geschichte mittheilen.[8]) (Freies Priesterthum wie bei Schleiermacher.) Nun sehen wir in Tiecks „Genoveva“ den Diener Wendelin in der Kapelle zu den Heiligenbildern hintreten und sie seinen Genossen, also einer kleinen Gemeinde,

---

[1]) Ebd., 3, 134.
[2]) Solger, 1, 539.
[3]) Tieck, Schriften, 1, Einleitung XXVIII; vgl. Aus Schleiermachers Leben, 3, 126; Raich, Dorothea Schlegel, 1, 20.
[4]) Novalis, 2. Theil, 194, 197.
[5]) Ebd., 194.
[6]) Novalis, 3. Theil, 195.
[7]) Raich, Novalis, 156.
[8]) Novalis, 2. Theil, 192.

predigend erklären.[1]) Wir sehen ein andermal Drago im Anschluss an die Lesung des Legendenbuches eine geistliche Anrede an Genoveva halten.[2]) Hier spielt allem Anscheine nach das Predigtproject der beiden Freunde herein und das wäre vielleicht ein erkennbarer Rest jener „Vorsätze“, die in der Dichtung nachwirkten. —

Novalis und Tieck waren nicht die einzigen Bewunderer der „Reden“. Fast die ganze romantische Tafelrunde von Jena that wacker mit[3]) und verschiedene religiöse Poesien erwuchsen aus den neuen Anregungen. Schon vor einem Jahre waren A. W. Schlegels Gemäldegespräche und geistliche Sonette über einige religiöse Bilder der Dresdner Gallerie sowie der bedeutsame Versuch romantischer Didaktik „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ im Anschluss an Wackenroder-Tieck entstanden. Unter dem Einfluss der neuen religiösen Anregungen folgen die Neudichtungen alter Legenden und noch andere Gedichte mit religiösen Motiven. Das Christenthum ist in Jena bald „à l'ordre du jour“. Während es Hülsen zwar bei einer hellenisierenden, pantheistischen Naturreligion sich genügen lässt,[4]) entfacht Steffens, ein junger Norweger und Tiecks Freund, seine Andacht an der sistinischen Madonna in Dresden.[5]) Friedrich Schlegels „Ideen“ im „Athenäum“, die zwar manchmal von Schleiermacher abweichen, sogar manche Spitzen gegen die „Reden“ enthalten, sind nichtsdestoweniger nur ein Fortspinnen der in den „Reden“ ausgeführten und im persönlichen Verkehr

---

[1]) Genoveva, 110 f. Hier muss erwähnt werden, dass es auch ein poetisches Lieblingsspiel der Romantiker war, bildliche Darstellungen episch zu schildern, „Gemälde in Worten zu malen“. Tieck und Wackenroder thun es in den „Herzensergießungen“, Tieck wiederholt es im „Sternbald“, A. W. Schlegel schließt sich mit den Sonetten über die Dresdener Gemälde an, Brentano ahmt die Sitte im „Godwi“ nach. Kunstgespräche und theoretische Auseinandersetzungen in Dichtungen einzuschalten, „Genialität und Kritik“ zu verbinden, entspricht der romantischen Kunsttheorie. Als anregende Vorbilder für dieses Theoretisieren im Kunstwerke gehen Goethes Analysen des „Hamlet“ im „Wilhelm Meister“ und Heinses Gemäldeschilderungen im „Ardinghello“ voraus. Die Erklärung der gemalten Legenden für eine Zuhörerschaft gibt der Sache in der „Genoveva“ etwas Predigtmäßiges. (Vgl. A. Kerr, Godwi, Berlin 1898, 19 ff.; A. W. Schlegel, WW., 8, 16.

[2]) Genoveva, 211 ff.

[3]) Haym, 456 ff.; Dilthey, 427 ff.

[4]) Über Hülsen vgl. Haym, 445 ff.

[5]) Waitz, Caroline, Leipzig 1871, 71 f.

mit Schleiermacher gewonnenen Anschauungen. Friedrich sinnt auf Mittel und Wege, die neugewonnenen Ideen für Poesie und Kunst fruchtbar zu machen. Das Ergebnis seines Nachdenkens ist im „Gespräch über die Poesie“ niedergelegt. Das Studium der Griechen hatte ihn belehrt, dass eine Mythologie, in der sich die tiefsten Welt- und Lebensanschauungen, die höchsten Ideale eines Volkes in unvergänglichen Typen zusammenkrystallisierten, in denen das, was sonst das Bewusstsein ewig flieht, sinnlich geistig zu schauen festgehalten ist, für die Poesie die allerwertvollste Basis sein kann. Diese richtige Beobachtung führt aber Schlegel, der vielleicht Schelling'schen Anregungen folgte, auf den bizarren Gedanken, die bewusste Schöpfung einer neuen Mythologie zu verlangen. Er selbst war schon eine Zeitlang mit keiner geringeren Absicht umgegangen, als der, eine neue Religion zu stiften.[1]) Aber ein absichtliches Verkörpernwollen von Ideen in mythologischer Art bringt statt lebendiger Typen und Göttergestalten höchstens den Wechselbalg Allegorie zum Vorschein.[2]) Schlegel selbst meint überdies, man könne auf verschiedenen Wegen dem neuen Ziele zustreben. Die älteren Mythologien seien wieder zu erwecken, um das Werden der neuen zu beschleunigen und das Studium der Naturphilosophie gewähre die heiligsten Offenbarungen. Daneben begegnet uns der Gedanke, die Deutschen müssten, um ihre Poesie zu erneuern, auf „die Quellen ihrer eigenen Sprache und Dichtung zurückgehen“ und die alte Kraft und den hohen Geist, der in den Urkunden der vaterländischen Vorzeit schlummert, wieder frei machen.[3]) Über Religion und Poesie spricht Fr. Schlegel ähnlich wie Schleiermacher und Novalis.[4])

Was Fr. Schlegel wünschte, führte Tieck gleichzeitig schon zum Theile und in seiner Weise aus. Während Schlegel sich mit seiner Mythologie abmühte, geht Tieck mit kühner Leichtigkeit den Weg, den ihm seine lebendige religiöse Kunststimmung und die übrigen empfangenen Anregungen wiesen. Statt der antiken Mythologie, die ihm sein Leben lang fern blieb und statt der neuzuschaffenden, von der Schelling, Schlegel und Novalis träumten und die noch in recht nebeliger Ferne dämmerte, tritt

[1]) Raich, Novalis, 84 ff.
[2]) Dilthey, 438 f.
[3]) Minor, Friedrich Schlegel, 2, 353; vgl. ebd., 302, 304, „Europa“, I, 47 ff.
[4]) Ebd., 290 f., 293, 296, 298.

bei Tieck die katholische Legende ein. Sie war für ihn ja längst nimmer todt. Alte Kunst und Dichtung, Calderon voran, bürgten ihm für die innere Lebenskraft derselben und er hatte auch mit eigenen Augen in Süddeutschland katholisches Leben und den Cultus der Heiligen in leibhafter Gegenwart mitangesehen. Er brauchte nur die Gestalten der vergessenen Legende mit der reichen religiösen Begeisterung, die ihm eben aus vielen Quellen zuströmte, zu durchwärmen und den Reichthum seiner Phantasie der Erneuerung des alten Büchleins dienstbar zu machen und es bedurfte für ihn keiner imaginären Mythologie mehr. Es war das der nächste und selbstverständlichste Weg, seinen dichterischen Wünschen Genüge zu thun.

Die Freundschaft mit Wackenroder, die „Reden über die Religion“, der Umgang mit Novalis und der, wenn auch weniger tief wirkende, mit Friedrich Schlegel[1]), die Lectüre von Calderon und Jakob Böhme, deren Einfluss noch später besprochen werden soll, die gesammte geistige Atmosphäre, in welcher die junge Dichtergeneration lebte und athmete: alles half zusammen, Tieck aus der flachen Sandwüste Berlinischer Aufklärung, in der Gemüth und Phantasie kläglich abgewelkt waren und die Dichtung kein fruchtbares Erdreich fand, in die poetische Welt des Religiösen, Wunderbaren, Alterthümlichen, Gefühlsinnigen und zur katholischen Legende hinüberzuführen. Wer die Einwirkungen dieser letzten Jahre im Auge behält, kann es nicht räthselhaft finden, dass in Tieck sich jetzt mit seiner Liebe zum Altdeutschen noch die hochreligiöse Auffassung eines alten Stoffes vermählt.

* * *

Nun gewinnt der Dichter auch eine andere Stellung zum den Volksbüchern, als er sie bisher einnahm. Die Neigung für die kräftige Poesie dieser alten Volksromane war, wie erwähnt, schon längst in Tieck lebendig. „Götz“ und die Ritterdramen, die seine jugendliche Phantasie bestürmten, hatten zuerst sein Interesse für das Alte geweckt. Die Sprache des „Faust“ empfand er als den „veredelten, tiefsinnigeren Widerhall des alten, vergessenen deutschen Tones“ bei Hans Sachs. „Die früheren Werke Goethes waren die erste Nahrung meines Geistes gewesen. Ich hatte das Lesen gewissermaßen im Berlichingen gelernt.

[1]) Vgl. Tieck, Schriften, 11, LXVII, „Novalis, Schleiermacher, Friedrich Schlegel und auch das Gedicht von der Genoveva ...“.

Durch dieses Gedicht hatte meine Phantasie für immer eine Richtung nach jenen Zeiten, Gegenden, Gestalten und Begebenheiten bekommen.“ [1]) Sein eigenes richtiges Gefühl für das Poetische ließ ihn den Wert der verkannten bescheidenen Volksbüchelchen erkennen und schätzen. Die erste Erwähnung derselben treffen wir im „Karl von Berneck“. [2]) Der Dienst bei Nicolai vermochte die einmal erwachte Neigung, die Tieck noch durch die Lectüre älterer Literatur (Hans Sachs, Moscherosch, Grimmelshausen) nährte, nicht zu ersticken. Im „Peter Leberecht“ spendet er den Volksbüchern reiches Lob. [3]) Dann folgen die verschiedenen Neubearbeitungen von Volksbüchern selbst. Schlichte, holzschnittmäßige Nachbildung des alten Originals versucht er in den „Haimonskindern“, lyrische Stimmungsmalerei in der „Magelone“. Satirische Seitenwege geht er in den „Schildbürgern“ wie im „Blaubart“. Abgesehen von den „Haimonskindern“, schaltet Tieck überall nach eigenem Belieben in ziemlich freier Willkür mit dem alten Stoffe. [4]) Die Vorliebe für diese alten Poesien ist noch immer eine bedingte, zum Theil eine Vorliebe aus Opposition gegen den platten aufgeklärten Dienstherrn Nicolai. Hauptsächlich durch Wackenroders eigenthümliche Geistesrichtung muss die tiefe Verehrung des Alten zur unbedingten, schwärmerischen Begeisterung, zum „Phantastischen“ [5]) gesteigert worden sein. Die übrigen Romantiker stimmen bald in diesen Lobpreis des Alten mit ein. In ein paar Jahren hat sich die Meinung festgesetzt, dass der „historische Weg“ das einzige Mittel sei, eine Besserung in Kunst und Poesie einzuleiten. [6]) So fließen denn unmittelbar vor Entstehung der „Genoveva“ die höchste Begeisterung und Bewunderung für das Altdeutsche und ein hochgesteigertes religiöses Stimmungsleben bei Tieck ineinander, um sich vereint in die neue Schöpfung zu ergießen.

Im Jahre 1800, bald nach Vollendung der „Genoveva“, dichtet Tieck so nebenbei in einigen heiteren Stunden einen

---

[1]) Tieck, Schriften, 6, VI, 11, LXII f.; Schriften, 10, 280 f.; vgl. Tieck, Einleitung zu „Gesammelte Schriften“ von J. M. R. Lenz (Berlin 1828), S. LXI u. LXVIII.

[2]) Tieck, Schriften, 11, 14.

[3]) Tieck, Schriften, 15, 21.

[4]) Über Tieck und die Volksbücher handelt Bernh. Steiner in „L. Tieck und die Volksbücher“, Berlin 1893; vgl. A. W. Schlegel, WW., 12, 27 ff.

[5]) Tieck, Schriften, 11, Einleitung XLI f.

[6]) A. W. Schlegel, „Vorlesungen“ (Minor), II, 41.

kleinen Schwank in Hans Sachsens Manier, den „Neuen Hercules am Scheidewege“ (später „Der Autor“ betitelt). In dieser Burleske zieht er lustig gegen die Nützlichkeitsfanatiker und Aufklärer, gegen den „alten Mann“ Nicolai und die unberufenen Lessingverehrer, gegen den ganzen Heerbann der Antiromantiker vom Leder. Er feiert Goethe als Neubegründer der wahren, vaterländischen, deutschen Poesie und verehrt den „großen deutschen Jakob Böhme“. Jede Zeile deutet jene romantische Zeitstimmung an, welcher die „Genoveva“ ihren Charakter verdankt. Der derbe „Altfrank“ tritt wie ein Abgesandter des romantischen Geistes vor den Dichter hin und ermuntert ihn zur Pflege der romantischen Dichtung:

„Erwärme dein Herz in alter Liebe,
Erwecke in dir die alten Triebe,
Wenn dir die neue Zeit nicht gefällt,
So gedenk der braven alten Welt,
Mit Andacht geh zu den alten Ruinen,
Die auf den hohen Bergen verwittern.
Sie schaun dich an mit wehmüthigen Mienen
Und erzählen dir von Thaten und Rittern,
Besuche zumal die Wald-Kapellen,
Wo sich heilige Geschichten vor dich stellen.
Die alte katholische Religion,
Als sie noch schmückte ihren Thron,
Und schöner die Welt durchströmte,
Ein selger Tod die Märtrer krönte:
Als deutsche Freiheit noch stolzirte,
Vor ganz Europa hell pranchirte,
Das alles magst du kühnlich preisen
Verkündigen in vollen Weisen,
Was sonst erregte deinen Muth,
Beseligte in Adern dein Blut,
Lebt nicht noch alles in einzeln Spuren,
Wandelst nicht noch auf denselbigen Fluren?“[1])

Ähnliche Verse könnte man sich als Prolog vor die „Genoveva“ gesetzt denken.

Die näheren Umstände, welche die Entstehung der „Genoveva“ noch begleiteten, gibt Tieck selbst und sein Biograph Köpke an.[2]) Den ersten maßgebenden äußeren Anstoß erhielt

[1]) Tieck, Schriften, 13, 327.
[2]) Tieck, Schriften, 1, Einleitung XXVI ff.; Köpke, 1. Bd., 236 ff. 2. Bd., 172; B. Seuffert, Maler Müller, Berlin 1881, 145, 176; Haym, 480

Tieck nicht durch das Volksbuch, sondern durch ein Werk des Geniedichters Maler Müller, nämlich durch dessen Drama „Golo und Genoveva“, das, 1775—1781 entstanden, auch die alte Legende behandelt. Bei einem Besuche in Hamburg (1797) erhielt Tieck durch Vermittlung des Malers Waagen Einsicht in Müllers Manuscript, das noch immer des Verlegers harrte. Die Lectüre war nach Tiecks Erzählung eine flüchtige. Nur das Lied: „Mein Grab sei unter Weiden“ und die eigenthümliche Beziehung desselben auf Golos Geschick machte ihm einen tiefen Eindruck. Im übrigen behielt er nur ein sehr allgemeines, verschwommenes Bild vom Werke in Erinnerung. Diese Bekanntschaft mit dem Werke Müllers hätte am Ende noch nicht hingereicht, Tiecks Interesse bei diesem Stoffe festzuhalten. Da fiel ihm aber ein Jahr darauf das Volksbüchlein von der Pfalzgräfin Genoveva selbst in die Hände.[1] Es ist erklärlich, dass Tiecks ganzes Gemüth, das eben jetzt von altdeutschen und religiösen Kunststimmungen überquoll, sich mit Eifer und Liebe auf den hier gebotenen Legendenstoff warf, der altdeutsche Schlichtheit und innige Frömmigkeit so rührend in sich vereinte und durch viele Motive zur Verherrlichung der neuen romantischen Ideale einlud. Wenn auch nicht mit tiefem Gemüthe (das besaß Tieck überhaupt kaum), so doch mit ganzem Gemüthe ergriff er diese Legende, die ihn so traut anmuthete und durch ihre stille Gewalt seine Phantasie in Bewegung setzte. Schnell und leicht muss alles, was an poetischen Kräften in ihm schlummerte, zusammengeströmt sein; denn im Sommer 1799 schrieb er auf Giebichenstein den Prolog und die ersten Scenen. Im Herbste vollendete er mit rascher Feder das Ganze und theilte es schon im November seinen Freunden, im December Goethe, der den jungen Romantikern ein wohlwollender Mentor war, mit, und im Jahre 1800 erschien in Jena bei Friedrich Frommann das Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva“, mit „Melusina“ und „Rothkäppchen“ zum zweiten Bande der „Romantischen Dichtungen“ vereint. In unserem Zusammenhange angesehen, ist es nicht befremdend, wie die Behandlung dieses alten

[1]) Die Stelle über die Volksbücher im „Peter Leberecht“ (Schriften, XV, 21) scheint auf eine frühere Bekanntschaft mit dem Genoveva-Volksbuch hinzudeuten, von der uns Tieck aber sonst nirgends berichtet. Wie sich die Sache auch verhalten mag, von Bedeutung für seine „Genoveva“ ist jene frühe Bekanntschaft mit der Legende nicht.

religiösen Stoffes in alter religiöser Auffassung für Tieck wirklich ein poetisches Erlebnis werden und wie er später Solger gegenüber sagen konnte: „Es (sc. Solgers Urtheil über „Genoveva") interessiert mich sehr, weil dieses Gedicht auch ganz aus dem Gemüthe gekommen ist, weil es mich selbst überrascht hat, und gar nicht gemacht sondern geworden ist."[1])

[1]) Solger, 1, 453; vgl. ebd., 301, 487; vgl. Friesen, 2. Bd., 181 ff.

II.

Das Volksbuch als Quelle von Tiecks „Genoveva“.

Das Volksbuch bildet nach Tiecks eigener Andeutung den Stamm, an den sich verschiedene andere Theile und Theilchen seines Dramas ansetzen. Unsere erste Frage muss daher die nach dem Verhältnisse des Volksbuches zu Tiecks Neudichtung sein. Dieser Untersuchung wird ein Druck der Legende, wie er am Ende des vorigen Jahrhunderts umgieng, zugrunde gelegt und zwar ein Druck jener Fassung, die auf die Martin Cochem'sche Bearbeitung zurückgeht.[1]) Es wird sich kaum authentisch feststellen lassen, welcher Druck Tieck 1798 in die Hände fiel. Dies verschlägt jedoch wenig für eine derartige Untersuchung, da diese Volksbücher in ihrem inhaltlichen und vielfach auch im sprachlichen Bestande zu den conservativsten Elementen unserer Literatur gehören. Die Wahl der Grundlage für diese Untersuchung muss eigentlich erst die Untersuchung selbst rechtfertigen.

Der Abschied.

Volksbuch, 3 ff. Die schlichte Erzählung des Volksbuches beginnt mit der glücklichen Ehe, die Graf Siegfried mit Genoveva, der Herzogstochter von Brabant, geschlossen hat und dem Aufgebote des Frankenkönigs „Marcellus“, das Siegfried von der Seite seiner geliebten Gemahlin hinweg in den Mohrenkrieg ruft. Denn der Mohrenkönig „Abdarodam“ ist in Spanien eingefallen und bedroht Frankreich. Der Abschied Siegfrieds von Genoveva

[1]) Eine schöne, anmuthige und lesenswürdige Historie von der unschuldig bedrängten heiligen Pfalzgräfin Genoveva, wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlieben Ehegemahls ergangen. Gedruckt in diesem Jahr. Über die Entstehung und Schicksale der Legende vgl. B. Seuffert, Die Legende von der Pfalzgräfin Genoveva, Würzburg 1877.

ist überaus schmerzlich und kostet die junge Frau eine zweifache Ohnmacht. Siegfried sucht sie zu trösten, gibt ihr seinen treuesten Diener Golo an die Seite und reißt sich los.

Tieck. Die äußere Lage der Dinge, den drohenden Mohrenkrieg und Karl Martells Aufgebot, das Siegfried zu den Waffen ruft, nimmt Tieck mit kleinen Erweiterungen in den Prolog auf.[1]) Aus dem einfachen Abschiede des Volksbuches, dessen einzelne Motive beibehalten werden, entsteht ein reicher Complex von Abschieds-Scenen.[2]) Eine kirchliche Abschiedsfeier, ein häuslich-familiärer Abschied Siegfrieds von Genoveva. (Mit Recht lässt es Tieck bei einer einmaligen Ohnmacht bewenden.) Von Siegfried verabschieden sich auch seine Untergebenen, Drago der Haushofmeister, Wolf, ein alter Ritter, und Golo, der zum „Vogt“ über Siegfrieds Haus bestellt wird. Das Abschiednehmen pflanzt sich noch in die unteren Schichten der Unterthanen Siegfrieds fort. Der Köhler Grimoald sagt wehmüthig seinem Sohne Traugott Lebewohl. Endlich erfahren wir noch den Eindruck des Abschiedes auf den Schäfer Heinrich und seine Geliebte Else. Zwischen den kirchlichen und häuslichen Abschied fügt Tieck ein Schäfer-Idyll ein, in dem nur ein paar Erwähnungen des großen Abschiedes auf dem Schlosse uns leise an die Hauptsituation erinnern. Es ist ein genrehaftes Stimmungsbild und macht den Leser mit Golo, Golo selbst mit einem traurigen Liebesliede bekannt, das ihn tief und räthselhaft ergreift. Ein wenig vom Vorleben Genovevas erfahren wir beim Abschiede und abweichend vom Volksbuche lässt Tieck sie eine Waise (damit man leichter erklärlich finde, warum ihr gar niemand in ihrem Elende zuhilfe kommt) und eine Herzogstochter von Burgund sein.[3]) Den verballhornten Namen gibt Tieck eine bessere Gestalt.

Der Krieg.

Das Volksbuch erzählt die Schicksale Siegfrieds im Kriege und die Begebenheiten daheim auf dem Schlosse synchronistisch bis mit Siegfrieds Rückkehr sich beide Fäden wiedervereinigen. Ebenso sucht Tieck den gleichzeitigen Fortgang der Ereignisse zu Hause und im Kriege dadurch in seinem Drama vorzuführen

[1]) Genoveva, 108 f.

[2]) Genoveva, 109—123.

[3]) Diese Angabe fehlt in der „Genoveva“-Ausgabe von 1820.

dass er mit größter Freiheit des Scenenwechsels uns bald auf den einen, bald auf den anderen Schauplatz führt.

Volksbuch, 5. Nach dem Eintreffen Siegfrieds und der anderen Fürsten und Herren im Lager des Königs „Marcellus" geht es in die Schlacht. Das Christenheer besiegt die Mohren trotz ihrer Übermacht. Von den Mohren fallen beiläufig fünfmal soviel als überhaupt kämpfen! Die Geschlagenen fliehen in die Stadt „Arion" (jedenfalls ein Druckfehler für das spätere „Avion" S. 15). Die Belagerung der Stadt bringt es mit sich, dass Siegfried „über ein Jahr" länger als er dachte, ausbleiben muss. „In Gott und dem heiligen Gebet" sucht indessen Genoveva ihren Trost.

Tieck. Von Karl Martell wird Siegfried als der letzte, weil entfernteste, erwartet. Diese Zeit des Wartens verkürzt uns der Dichter durch Vorführung verschiedener Lagerscenen. Wir lernen in der ersten derselben den blindgehorsamen Otho und einen raisonnierenden Hauptmann kennen, dann gleich in der nächsten Scene den großen, klugen Feldherrn Karl Martell selbst. Neben diesem steht der feurig vorstürmende, junge Herzog von Aquitanien, der von künftigem Kriegsruhme träumt. Es erscheinen die anmaßenden, stolzen Gesandten des Mohrenfürsten, die von Karl gebürend abgefertigt werden. Nun kommt auch Siegfried an und Karls Streitmacht ist damit beisammen. Die Schlacht könnte beginnen.[1])

Tieck wirft aber noch zuvor einen Blick nach Siegfrieds Schloss, wo Genoveva beständig an den Gatten denkt und wie im Volksbuch in Andachtsübungen und Bibellesen Trost sucht, wo Golo bereits in seine Herrin verliebt ist und Wolf, der alte Ritter, seine unheimlichen astrologischen Neuigkeiten zum besten gibt.[2])

Nach diesem Intermezzo eröffnet sich eine Nachtscene im saracenischen Lager. Abdorrhaman, der Feldherr, ertheilt seine Befehle. Zulma, seine Geliebte, ist ihm in Kriegerkleidung nachgeeilt, ohne von ihm sogleich erkannt zu werden. Abdorrhaman trägt sich mit ehrgeizigen Plänen und will sich von seinem Kalifen lossagen.[3])

Mit einer ähnlichen Versuchung ringt Karl Martell. Für ihn ist es nämlich ein verlockender Gedanke, sich die fränkische

---

[1]) Genoveva, 123—130.
[2]) Ebd., 131—138.
[3]) Ebd., 138—142.

Königskrone aufs Haupt zu setzen, nachdem er doch thatsächlich bereits die königliche Macht in Händen hat. Er überwindet die lockenden Einflüsterungen des Ehrgeizes.[1])

Nun beginnt der Kampf der beiden Heere. Es eröffnet sich ein weites, reichangelegtes Schlachtbild.[2]) Zuerst fliehende Saracenen, deren Muth durch die Tapferkeit ihres Führers neu belebt wird. Das Kampfglück wechselt. Die Christen fliehen und der jugendliche, unvorsichtige, voreilige Aquitanien wird gefangen. Nach den Massenscenen folgen Einzelkämpfe. Ein Vierkampf: Abdorrhaman-Zulma gegen zwei Franken. Die Befreiung des Herzogs von Aquitanien. Kleine Ruhepause. Zweikämpfe zwischen Otho und Derar, zwischen Aquitanien und Abdorrhaman. Schließlicher Sieg der Christen. Nach der Schlacht eine tragische Liebes-Episode zwischen Zulma und Aquitanien. Tieck aber verfolgt das Thema: Krieg und Schlacht noch weiter. Nach vollendeter Feldschlacht gegen den äußeren Feind erscheint in der Ferne der Aufruhr im eigenen Lande des Herzogs von Aquitanien einerseits; andererseits kommt „ein Unbekannter“ voll mysteriöser Gelehrsamkeit zu Karl Martell und entwickelt in prophetischer Rede die welthistorischen Folgen der großen Schlacht, die eben geschlagen wurde. Noch immer ist Tieck nicht zu Ende. Thun wir einen Blick in seine Dichtung nach vorwärts, so sehen wir das Kriegsmotiv noch weiter fortgeführt. Nach dem Kriege im offenen Felde erleben wir die Belagerung von Avignon.[3]) (Die Belagerung von „Avion“ erwähnt auch das Volksbuch im Vorübergehen.) Das Motiv erzeugt auch in seiner neuen Wendung Scene auf Scene. Die Mohren sind in einer ihnen feindlichen Stadt eingeschlossen, deren Bürger die Übergabe wünschen. Die Mohren planen einen Ausfall und setzen ihn ins Werk. Nächtlicher Kampf im Lager. Zuerst die Christen in Bedrängnis, danach siegend. Der sterbende und der verwundete Krieger (Otho und Siegfried). Kampf in der Stadt. Zweikampf zwischen Karl und Ali. Nächtlicher Brand in Stadt und Lager. Die Bürger übergeben ihre Stadt den befreundeten Belagerern.

Was ist hier aus dem kahlen Berichte des Volksbuches nicht alles geworden! Hier wie in den Eingangs-Scenen der

---

[1]) Genoveva, 142 ff.
[2]) Ebd., 145—160.
[3]) Ebd., 190 f., 202—210.

„Genoveva“ wurde thatsächlich die Imagination des Dichters derart „in Bewegung gesetzt“, dass aus den einfachen Thatsachen: schmerzlicher Abschied, Schlacht und Belagerung in Tiecks Phantasie ein wahres Lauffeuer von Motiven und Scenen sich entwickelte. Es sind sozusagen alle möglichen kriegerischen Verwicklungen behandelt, Massenkampf, Einzelkampf, offene Schlacht, Belagerung, äußere Feinde, innere Feinde. Das Motiv soll möglichst erschöpft werden, um in der Dichtung die romantische „Begeisterung des Kriegers“, der für Christus kämpft, lebendig sprechen zu lassen. Drei Seiten des kleinen Volksbüchleins dehnten sich zu mehr als sechzig Seiten in der Tieck'schen Dichtung aus.

Golos Liebe.

Volksbuch, 6 ff. Ausführlicher als in der Erzählung vom Mohrenkriege ergeht sich das Volksbuch in der Schilderung der sündhaften Liebe Golos. Der Satan — heißt es — will Genoveva in Schaden bringen. Er gibt darum Golo unkeusche Gedanken ein. Golo gesteht Genoveva seine Wünsche, wird aber mit dem directen Hinweis auf die schuldige Gattentreue strenge von ihr zurückgewiesen. Doch seine Leidenschaft dauert fort und wächst. Nachdem der direct ausgesprochene unsittliche Antrag abgewiesen war, versucht es Golo indirect mit Hilfe eines Bildes. Genovevas Porträt gibt ihm Gelegenheit zu einer zweiten etwas verhüllten Liebeserklärung. Die fromme Gräfin erkennt die Absicht und schickt Golo wieder mit einem scharfen Verweise heim. Die sinnliche Begierde des Zudringlichen steigert sich aber aufs neue und nach der Abendmahlzeit im Garten wagt er einen dritten Versuch, zu seinem Ziele zu gelangen. Er versucht diesmal, die günstige Stunde auszunützen. Genoveva droht jedoch erzürnt, alles ihrem Gatten zu berichten und weist damit jedes Ansinnen von sich. Es wiederholt sich im wesentlichen dreimal die nämliche Scene, und Golo, dem jede Hoffnung auf Erfüllung seiner Wünsche schwindet, sinnt auf Rache.

Tieck. Wesentlich anders tritt uns Golos Liebe im Werke Tiecks entgegen. Hier sehen wir die Liebe und Leidenschaft entstehen. In der Abschiedsscene ist von Golos Liebe nur in kaum merklichen Andeutungen die Rede. Der Ritter möchte sogar noch in den Krieg ziehen.[1]) Bald jedoch wird Golo schwer-

[1]) Genoveva, 119, 12 ff.

müthig und eine geheime Macht zieht ihn unbewusst in Genovevas Nähe.[1]) Er spricht aber noch kein Wort von Liebe, er weiß sich seinen Zustand nicht zu erklären und möchte ihn am liebsten abschütteln. Golo will (ein künstlerisch feiner Zug!) durch das Singen „der alten Liebesreime“ seine traurige Stimmung vertreiben. In Ausdrücken religiöser Verehrung und Andacht spricht er von seiner reinen Neigung zu Genoveva.[2]) Als er aber das Lied des verstoßenen Liebhabers singen will, brechen ihm Thränen hervor; er wird sich seines inneren Zustandes bewusst, er fühlt bereits, dass dieses Lied ihm selbst gilt.[3]) Genoveva, die Arglose, merkt nur eben eine Veränderung an Golo, die sie seiner treuen Sorge um Siegfried zuschreibt.[4]) Die Leidenschaft des Unglücklichen wird zum zehrenden Feuer; er spricht sie aber noch immer nur in Liedern und versteckten Andeutungen aus, ohne den Namen seiner Geliebten zu verrathen.[5]) Die verhaltene Leidenschaft weckt verzweifelte Stimmungen.[6]) Das in Liedern verschleierte Liebesgeständnis entspricht (rein äußerlich genommen) dem ersten Antrage des Volksbuches. Tiecks Genoveva nimmt die Sache nicht ernst, sondern für poetische „Erfindung“, für „Schwärmerei“ und lehnt sie als solche in sanfter Weise ab.[7])

Indessen gesteht Golo seiner Amme Gertrud, was seine Seele foltert. Es ringen schon reine Liebe und Sinnlichkeit in ihm. Gertrud, die wir erst noch in der Balkon- und in einer Schloss-Scene als Vertraute Genovevas sahen, der diese ihr ganzes Herz enthüllte, zeigt sich nun plötzlich als halbe Kupplerin, was man von ihr nicht vermuthet hätte.[8]) Eine halbe Kupplerin, — denn Tieck sucht das Thun Gertruds mit ihrer närrischen Liebe zu ihrem Pflegesohne beiläufig zu motivieren und so das Abstoßende zu mildern. Darum erzählt die geschwätzige Amme auch mit so liebevoller, wortreicher Freude von Golos Jugend und von seinen Vorzügen.[9]) Gertrud richtet Golo aus seiner

---

[1]) Genoveva, 131, 26 ff.
[2]) Ebd., 136, 10 ff.
[3]) Ebd., 137, 28 ff.
[4]) Ebd., 138, 1 ff.
[5]) Ebd., 161 ff.
[6]) Vgl. die Lieder 164 und 166.
[7]) Genoveva, 164, 5; 165, 32 ff.
[8]) Ebd., 179—184.
[9]) Ebd., 169 ff.

dumpfen Stimmung zu neuem Muthe und neuer Hoffnung wieder auf und so ist denn auch der abermalige Angriff auf Genovevas Herz eingeleitet, der sich beim Betrachten des Bildnisses der Gräfin abspielt.[1]) Das Bild gibt also Golo hier wie im Volksbuch die Gelegenheit zum zweiten Antrage. Auch bei Tieck besieht Genoveva „fürwitzig" ihr Bild und Golo kommt von ungefähr dazu. Die entscheidende Stelle behandelt Tieck sehr genau nach der Vorlage. Im Volksbuche (Seite 7) fragt Genoveva, „ob er (Golo) vermeinte, dass diesem schönen Stück noch etwas abgehe?" Da sprach er zu ihr: „Gnädige Frau, wiewohl diesem Bild keine Schönheit mag beykommen, so vermeine ich dannoch, es gehe ihm etwas ab, nemlich dass es lebendig sey, und mir eigentlich zustehe." Tieck, 187, 23:

Genoveva:
„— — Zwar hat er mir geschmeichelt, aber sonst
Scheint mir dem Bilde nichts zu fehlen."

Golo:
„Nichts?"

Genoveva:
„Schaut es nur selber an."

Golo:
„Das geht ihm ab,
Dass es nicht lebt und eigen mir gehört."

Während aber im Volksbuche Genoveva sich „im Antlitz ganz erzürnt" zeigt, fragt Tiecks Genoveva gar naiv: „Wie meint ihr das, wie kann ein Bildnis leben?" Als Golo deutlicher wird, hält sie ihn für fieberkrank. Nach dem leidenschaftlichen Ausbruche seiner Empfindung erinnert sie ihn an Siegfried. (Im Volksbuch beim ersten und dritten Antrage.) Erst als Golo sie in seine Arme reißen will, benimmt sie sich ungefähr wie im Volksbuche.[2])

Golo ist durch die Abweisung niedergeschmettert. Gertrud sucht ihm wieder Hoffnung zu machen.[3]) Seelische und sinnliche Neigung steigern sich in ihm. Um die Abendmahlzeit erwartet er Genoveva im Garten, wie im Volksbuche. Sein hochaufstrebendes Liebesgefühl wird mehr und mehr von sinnlicher Sehnsucht erdrückt. Als Genoveva erscheint, wird Golo zuerst durch die Erinnerung an sein Benehmen in der Porträtscene in

[1]) Genoveva, 187.
[2]) Ebd., 188 f.
[3]) Ebd., 191 ff.

Schranken und Mäßigung gehalten.[1]) Allmählich bricht sich die Leidenschaft wieder Bahn, erst nur in Worten andeutend, dann immer dringlicher und ungestümer. Genoveva, an der Tieck besonders eine naive, unschuldige Hilflosigkeit, einen Mangel an Verständnis für alles Schlechte herausarbeiten möchte, spricht von Golos Wahnsinn, von Siegfried, sie sieht sich erst einmal um Hilfe um, und nun endlich erfolgt die entschiedene Abweisung und Flucht. Jetzt flammt in Golo neben der Liebe Eifersucht und Rachsucht auf, durch Gertruds Einflüsterungen über Genoveva und Drago veranlasst.[2])

Die Liebesverwickelung des Dramas folgt in ihrem äußeren Umrisse (in den drei Stadien) und in manchen Einzelheiten allerdings dem Volksbuche. Tieck schuf jedoch aus dem Rohstoffe hier etwas wesentlich Neues und dichterisch Höherstehendes. Aus der dreimaligen Wiederholung des nämlichen Antrages eines sinnlichen Gesellen sollte ein organisch wachsender psychischer Process mit leisen Übergängen, mit Motivierung der einzelnen Stufen sich entfalten. Der Golo des Volksbuches wird aus dem „treuesten Diener", für den er wenigstens anfangs gilt, ohne weitere psychologische Aufklärung im Handumdrehen ein rabenschwarzer Bösewicht, der den Einsprechungen des Satans willig Gehör schenkt. So will es die drastische Holzschnittmanier des Volksbuches und so liebt es der einfache Volksbuchleser. Bei Tieck, dem feineren Kunstdichter, lernen wir zunächst einen Ritter voll bezaubernder Liebenswürdigkeit, einen Mann mit herrlichen geistigen und körperlichen Vorzügen kennen, den erst seine sündige Leidenschaft, nachdem er selbst ihr zu widerstehen versucht hat, zu Treubruch und Verbrechen führt.[3])

Wenn bisher Tiecks Phantasie die mageren Skizzen des Volksbuches, wie wir zeigten, zu reichen bunten Gemälden erweiterte, so sehen wir hier den Dichter in anderer Weise poetisierend thätig. Das Rohmaterial wird umgeformt, die Charaktere psychologisch tiefer gefasst. Statt der plötzlich fertigen sinnlichen Leidenschaft ein schrittweises Entwickeln und Emporwachsen der Liebe von reiner unbewusster Neigung zum heftigen Sturm sinnlichen Verlangens. Im Volksbuch rückt Golo ohne Scheu

---

[1]) Genoveva, 199.

[2]) Ebd., 200—202.

[3]) Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters, Dresden 1846, S. 284.

rect mit seinen sündigen Anträgen heraus, bei Tieck schlägt schüchtern allerhand Umwege ein. Der Satan flüstert ihm cht mehr von außen böse Gedanken in die Seele, sondern erwacht „als böser Geist“ in Golos Herzen und reißt ihn m Untergang entgegen.[1] Golo selbst fühlt, dass „der wilde tan“ ihm sinnliche Phantasien eingibt.[2] Die fortreißende rheerende Leidenschaft dünkt ihm ein „Höllenwerk“.[3] Was Volksbuch nur wie eine äußerliche Maschinerie erscheint, ird vom Dichter seelisch vertieft und verinnerlicht und so zueich menschlich erklärt.

Das Volksbuch spricht wohl von einer Steigerung des sinnhen Verlangens in Golo, das ihn zu seiner dreifachen Werbung eibt, aber es bleibt eine bloß quantitative Steigerung der sinnhen Gier und die drei Anträge sind darum nichts weiter als ne Wiederholung der nämlichen Sache, wenn auch dabei die einen Nebenumstände wechseln. Anders wird das Ganze bei eck. Wenn hier die Liebe als reine seelische Neigung anhebt d erst allmählich sich die sinnliche Begierde eindrängt, wenn in Golos Seele erst einen harten Kampf zwischen ehrfürchtiger erehrung und niedrigem Verlangen gibt, bis die sinnliche eidenschaft dem aufwärtsstrebenden Zuge des Gemüthes obgt, bis alles „geht bergunter zur Nacht hinunter“, so hat der chter damit eine innere Grundlage für einen dreifachen Liebestrag gewonnen, der dann keine einförmige Wiederholung mehr . Zu dieser inneren Motivierung und Ausgleichung kommt ch eine äußere, das Eingreifen der Amme Gertrud in den ng der Entwickelung, wie er oben geschildert wurde. Sie beirkt Golo in seinen Irrgängen nicht aus Bosheit, sondern aus scher Liebe. Golo lässt sich die Zweifel über das Recht seiner ebe ausreden und ist nun nicht mehr allein schuldig. Diese estalt tritt im Volksbuch erst nach der Gefangensetzung Genovas in Thätigkeit. Während man den Bösewicht Golo im olksbuch von Anfang an verachten muss, gewinnt der urrünglich gutgesinnte und herrliche Ritter, den seine unglückche Liebesleidenschaft ins Verderben stürzt, unsere Theilnahme.

Um diesen Entwickelungsgang in Golos Liebe zu ermögchen, durfte Genoveva nicht das Wesen der Volksbuchheiligen

[1]) Genoveva, 182, 4.
[2]) Ebd., 197, 28 f.
[3]) Ebd., 217, 28, 31.

beibehalten. Diese treue, strenge, energische Ehefrau, wie die Volksbuchlegende sie vorführt, würde ohne viel Umstände dem Liebeswerben Golos nach der ersten Annäherung ein jähes Ende bereiten, und jenes Austönenlassen der Liebesempfindung in allen Graden und sogar in ihrer Gegenwart selbst, darin sich Tiecks Golo gefällt, fände keinen Raum mehr. Für eine dramatische Concentration des Stoffes wäre gewiss ein einmaliger psychologisch motivierter Zusammenstoß wirksamer (Golos Leidenschaft könnte keimen und wachsen, ohne dass er ein Geständnis wagte); allein auf eine strenge Erfüllung dramatischer Anforderungen verzichtet Tieck in dieser Dichtung von vornherein.

Die Umbildung, die sich Genoveva in Tiecks Phantasie gefallen lässt, gereicht ihr nicht ganz zum Vortheil. Sie muss sich (künstlerisch genommen) eben Golo fügen, der in diesen Partien des Buches als Alleinherrscher erscheint. Die strenge Frau des Volksbuches wird zu einem naiven, arglos unschuldigen, unentschiedenen, fast schwächlichen Wesen, jedoch zu einem Wesen von höchster Seelenreinheit, zu einem Wesen voll nichts ahnender Unschuld umgeschaffen, und aus ihrer kindlichen Herzensunschuld soll wohl ihre Arglosigkeit entspringen, aus dieser naiven Arglosigkeit ihr schier unbegreiflich gütiges, bis zur Schwäche nachsichtiges Benehmen gegen Golo. Ob es dem Dichter gelang, dies glaubhaft zu machen, ist noch eine Frage für sich. Übrigens hängt dieser passive Charakter Genovevas noch mit der eigenthümlichen Schleiermacher-Tieck'schen Religions-Auffassung zusammen.

Das Charakteristische für diesen Theil der neuen Dichtung ist: Tieck nimmt für Golos Liebe aus der Vorlage das äußere Schema, hebt es aber dadurch zu feinerer poetischer Gestaltung empor, dass er es in eigener Weise vertieft und belebt und auch ethisch verständlicher macht.

Genovevas Gefangennahme.

Volksbuch, 8 ff. Genovevas Freundlichkeit gegen den frommen Küchenmeister Dragones benützt der rachsüchtige Golo als willkommenen Anlass, die Gräfin bei seinen Freunden zu verdächtigen. Golo bringt einige Diener auf seine Seite, schickt eines Tages Dragones, „den frommen Tropf“, in Genovevas Zimmer, ertappt ihn daselbst, beschuldigt ihn und Genoveva wegen dieses Vorfalles des Schlimmsten und spricht von Liebespulver, das

der Koch der Gräfin beigebracht haben soll. Diese Verdächtigung spricht Golo den Dienern gegenüber aus, dann ruft er Dragones zu sich und lässt ihn nach einer längeren Anklagerede in den tiefsten Thurm werfen. Dragones beschwört wohl erschreckt seine Unschuld. Es nützt ihm nichts. Er muss in den Thurm und schließlich in der Haft zugrunde gehen. (Dass er vergiftet wird, erzählt das Volksbuch erst später.) Als Dragones todt ist, erhebt Golo seine Anklage gegen Genoveva und sperrt sie „bis auf weitere Ordre des Herrn Grafen“ ein. Die Gefangennahme war „erbärmlich“ anzusehen. Die Unbild gieng Genoveva, der schwangeren Frau, zu Herzen, und sie klagte Gott ihre Unschuld.

Tieck. Unser Romantiker verwendet alles Wesentliche auch für seine Darstellung der Rache Golos, jedoch mit mehreren Änderungen. Durch Gertrud wird Golo auf Drago aufmerksam gemacht und durch ihre Worte wird die Rache und Eifersucht auf den harmlosen Hausmeister hingelenkt.[1]) Während Genoveva und Drago sich über die Bedeutung und christliche Auffassung der irdischen Leiden besprechen, werden sie von Golo und seinem Anhange überfallen. Dass Golo bereits Machinationen im Sinne der Volksbucherzählung angestellt hat, ersieht man aus ein paar unklaren Andeutungen.[2]) Das lange, schwerfällige Hin und Her des Volksbuches, das dort die Einkerkerung der beiden einleitet und begleitet, lässt Tieck, der dramatischen Form seiner Dichtung Rechnung tragend, hier ganz gut fallen.

Drago ist auch in Tiecks Dichtung ein „frommer, andächtiger“ Mensch, doch nicht gerade ein einfältiger „Tropf“, wie ihn das Volksbuch nennt. Er ist vielmehr lernbegierig,[3]) er weiß seiner Gebieterin manches im Legendenbuche, sogar „lateinische Redensarten“ zu erklären[4]) (etwas viel zwar für einen Koch auf einer mittelalterlichen Ritterburg) und pflegt mit ihr weitläufige religiös-didaktische Erörterungen.[5]) Er ist geradezu an die Stelle des Kapellans getreten. Während Dragones im Volksbuch erst, als von Golos Rache die Rede ist, erwähnt wird, lässt ihn Tieck schon von Anfang an wenigstens nebenbei auf die

[1]) Genoveva, 191, 31 f.
[2]) Ebd., 213, 36; 214, 25.
[3]) Ebd., 136, 32.
[4]) Ebd., 186, 25 ff.
[5]) Ebd., 211 ff.

Bühne treten. Auch hier erwirbt ihm seine Frömmigkeit die freundliche Geneigtheit Genovevas. Beim Überfall betheuert er auch verzagt und erschreckt seine Unschuld, wird aber in den Thurm geworfen und soll dort sein Grab finden.[1]) Da Genoveva gleichzeitig eingekerkert wird, so muss sie in einen „andern Thurm" wandern.

Neu führt Tieck neben der Rachgier das Motiv der Eifersucht[2]) ein, lässt es aber gleich wieder fallen. Im Volksbuch gewinnt Golo einige Diener für seinen Racheplan. Eine Spur davon blieb im Trinkgelde, mit dem Benno, der Helfershelfer, und die Dienerschaft von Golo bedacht werden.[3]) Auch Tiecks Golo redet seinen zweifelhaften Anhang als „Freunde" an und beruft sich auf seine Pflicht, die Ehre des Grafen zu schützen, auf seine Verantwortung, die er dem rückkehrenden Siegfried schulde.[4]) Wenn es im Volksbuch „erbärmlich" anzusehen ist, wie man die unschuldige Gräfin in die Gefangenschaft schleppt, so gibt uns diesen Eindruck auch das Gespräch zwischen Wendelin und Else wieder.[5]) Genoveva sagt mit der hohen Sicherheit der Unschuld bloß zu Golo: „Du, Golo, weißt, ich brauch' mich nicht zu schämen." Man erwartet, dass Genoveva für ihren unschuldigen Leidensgenossen ein Wort sprechen würde und umgekehrt. Von Benno, dem Echo Golos, hören wir, dass Genoveva „im Thurm bleiben wird, bis der Herr Graf wieder da ist, dann mag er sie richten". Die Schwangerschaft Genovevas und das Betonen ihrer Unschuld kehrt bei Tieck in einer monologischen Klage wieder.[6])

Tieck vereinfacht hier die unbeholfen weitläufige Erzählung der Vorlage. Dragones' Gestalt wird gehoben. Gertrud greift in der Weise intriguierend ein, dass Golo wieder ein wenig von der Schuld entlastet wird. Die unerquicklich lange Geschichte der zweifachen Verhaftung wird dramatisch zu einer einzigen gleichzeitigen zusammengezogen. Der Kapellan ist todt, der alte Wolf krank, um Genovevas Hilflosigkeit ins stärkste Licht zu setzen. Im Unglück wird Tiecks Heilige, die erst noch schwächlich und willenlahm erschien, zur würdevollen Dulderin, die uns

[1]) Genoveva, 214.
[2]) Ebd., 202, 5 ff.
[3]) Ebd., 131, 20.
[4]) Ebd., 214.
[5]) Ebd., 216.
[6]) Ebd., 217.

Rührung und Achtung einflößt. Hier wie sonst im Drama klingen (und das ist Tiecks Beigabe) die Geschicke der Hauptpersonen in den Nebenscenen nach und hier wie im vorhergehenden wechseln Kriegsscenen und Schloss-Scenen, das einemal contrastierend, das anderemal in Parallele gestellt.

Genovevas Kerkerhaft.

Volksbuch, 11 ff. In den Kerker Genovevas hat außer Golo nur dessen Amme Zutritt. Diese beiden sind es, welche der Gefangenen schwere Tage bereiten. Golo besucht sie und will sie durch jedes Mittel seinen Wünschen gefügig machen, durch gute und böse Worte, durch Verheißungen und Drohungen, durch Liebkosen und Schmeicheln. Aber umsonst! Einmal stößt ihn Genoveva „mit der Faust" zurück und weist ihn, indem sie ihn an ihr Seelenheil erinnert, mit größter Entschiedenheit ab. Sie will lieber sterben, lieber im Kerker verfaulen, als den Wünschen des Verführers irgendwie entgegenkommen. An einer späteren Stelle heißt es, Genoveva sei „täglich von dem tyrannischen Golo mit Schmähworten gespeiset worden". Um den Willen der Widerstrebenden doch zu beugen, dingt Golo noch seine Amme, die es an Zureden bei Genoveva nicht fehlen lässt. Die „lose Vettel" schlägt der Armen auch jede Hilfeleistung für die bevorstehende Entbindung ab. Sie bringt Golo bald darauf die Nachricht, dass nunmehr zwei Gefangene im Thurme wären und sagt ihm vom Elende der Wöchnerin. Selbst bewegt durch diese Noth, sucht sie bei Golo einige Bequemlichkeit für die Unglückliche zu erbitten. Nur ein wenig mehr Wasser und Brot wird bewilligt.

Tieck. Was Tieck in seiner Quelle vorfindet, verwertet er wieder alles ziemlich sorgfältig. Wir finden das einemal Golo bei Genoveva, wie er mit Bitten, Drohen und Verheißungen um ihre Neigung wirbt; aber von Genovevas Persönlichkeit überwältigt und zur Ehrfurcht gezwungen, entfernt er sich. Dieser schöne Zug, dass vor der hohen Seelenreinheit und heiligen Unschuld der sittenstrengen Frau der Begehrliche unwillkürlich zurückweicht, ist Tiecks Zugabe und dieser nämliche Gedanke schimmert auch sonst noch ein paarmal im Drama durch.[1]) In einer anderen Scene tritt Golo höhnisch vor die Dulderin, auch wieder verheißend und bittend. Genoveva wehrt ihn mit kräftigen Worten

[1]) Genoveva, 217 f.; vgl. 136 u. 198 f.

ab, sie will lieber „sterben und verderben", als ihm die geringste Gunst erweisen. Alles Drohen, Bitten und Klagen ist unnütz und da schließlich Genoveva den Bedränger zur Reue mahnt, verlässt er sie mit rohen Schimpfreden.[1])

Während im Volksbuch die Amme erst an dieser Stelle erscheint, kennen wir Tiecks Gertrud bereits längere Zeit. Sie spielt hier der Gefangenen gegenüber fast die gleiche Rolle wie im Volksbuch. Sie sucht auch hier Genoveva im Sinne Golos zu bereden, wenigstens ein freundliches Wort für ihn zu erwirken.[2]) Doch es geschieht hier nicht bloß in boshafter kupplerischer Weise, wie man es im Volksbuch wohl auffassen muss, sondern falsche Liebe und sträfliches Mitleid mit dem hinsiechenden Pflegesohne sprechen auch ein entscheidendes Wort mit. Der Wöchnerin wird zwar die nothwendigste Pflege ebenfalls verweigert, aber nicht auf Gertruds Anstiften. Diese weicht der Bitte Genovevas bloß aus. Die Nachricht von der Geburt des Kindes und der schlimmen Lage der Mutter überbringt Gertrud mit ganz ähnlichen Worten wie ihr Vorbild.[3]) Das Mitleid mit der Hilflosen äußert sich bei Gertrud viel lauter und energischer, als bei der Amme im Volksbuch; jene widerliche „Vettel" bekommt auch hier wie sonst ein menschlicheres Ansehen. Der Hinweis auf die Jagdhunde wird in Gertruds Bitte nicht vergessen. Durch das gesteigerte Mitleid vergütet Tieck einigermaßen den abstoßenden Eindruck, den das kupplerische Gebaren dieses Weibes im vorhergehenden Theile der Dichtung machte. Die Sachlage verschiebt sich ein wenig. Es erscheint nämlich bei Tieck Golo als der hartherzige. Er gewährt die Bitte der Amme nur, um die Lästige loszubekommen. Auch den Bitten und Zureden seines sterbenden Pflegevaters Wolf schenkt er kein Gehör und will nur seine Rache kühlen.[4]) Die größere Rachsucht des verschmähten Buhlers soll der tieferen und heißeren Leidenschaft entsprechen. So deutet es Tieck selbst ungefähr an.[5]) Dieser Gegensatz ist bedeutend und psychologisch richtig. Kriegsscenen sowie die Episode vom sterbenden Wolf treten wieder zwischen die Scenen der Haupthandlung.

[1]) Genoveva, 223—226.
[2]) Ebd., 223.
[3]) Ebd., 229.
[4]) Ebd., 219 ff., 230.
[5]) Ebd., 230, 5 ff.

Golos Bericht an Siegfried.

Volksbuch, 15 ff. Siegfried konnte von den Vorgängen auf seinem Schlosse bisher nichts erfahren, weil aus Furcht vor Golo es niemand wagte, ihm zu berichten. Siegfried muss auch seiner Wunde wegen länger, als er verhoffte, im Felde bleiben. Zwei Monate nach der Geburt Schmerzenreichs sendet Golo einen Diener zu Siegfried mit einem Briefe, dessen Inhalt das Geschehene verleumderisch andeutet. Die Wunde des Grafen verschlimmert sich darüber. Der Diener berichtet ausführlicher, wie Genoveva mit dem Koche verdächtige Gemeinschaft hatte. Öftere Ermahnungen hätten nichts gefruchtet. Darum mussten beide eingesperrt werden. Auch das Kind wird von den Hofleuten dem Koch zugeschrieben. Ein Monat sei ja erst seit der Geburt desselben verflossen und der Graf ist bereits eilf Monate fort. Siegfried wüthet und lästert auf Genoveva und den Koch. Nach langem Besinnen gibt er den Befehl, die Gräfin von allem Verkehre abzuschließen und den Koch „unter verdienten Martern“ zu tödten. Mit diesem Befehle kommt der Diener zu Golo. Der Koch wird vergiftet und sammt seinen Ketten in einer abscheulichen Grube vergraben. Genoveva ist ohnehin schon im engsten Gewahrsam. Golo aber fürchtet entdeckt zu werden, falls Genoveva am Leben bleibt. Denn viele am Hofe missbilligen sein Thun.

Tieck. Tieck schaltet vor der Absendung des Boten noch Genovevas Klage im Gefängnisse, sowie Heinrichs des Schäfers Hochzeit als Contrast-Episoden ein.[1]) Dann hören wir Golos Auftrag an Benno.[2]) Dieser soll die seit Genovevas Niederkunft verflossene Zeit falsch angeben. Eine kurze Klage Grimoalds um seinen gefallenen Sohn[3]) leitet vom Hause zum Lager über. Hier sehen wir die Wirkung der Botschaft auf Siegfried, die sich, wie im Volksbuche, in einer Verschlimmerung der Wunde äußerlich zeigt. Auch Benno bedauert, wie der Diener im Volksbuche, solch schlimme Botschaft bringen zu müssen. Auch Tiecks Siegfried wüthet: „O schmachvoll Weib, o heuchlerische Schlange . . .“ Den Inhalt des Briefes im Volksbuch (Golo fürchtet Siegfried zu betrüben. — Alle Hausgenossen haben umsonst sorgsam gewacht, wie die gräflichen Verwandten bezeugen können. —

[1]) Genoveva, 231—233.
[2]) Ebd., 234.
[3]) Ebd., 234.

Der Bote wird glaubwürdig berichten. — Der Graf möge seinen Willen kundthun) verwendet Tieck dramatisierend für Bennos Reden. Siegfried hat zu wenig aus dem Briefe erfahren. Das motiviert den Bericht Bennos, der die wesentlichen Punkte der falschen Anklage wie im Volksbuche wiedergibt und dazu noch das (im Volksbuche früher erwähnte) Liebespulver fügt.[1]) Die raffinierte Art, wie Benno durch seine Erzählung Siegfrieds Entrüstung steigert und in diese Scene wirklich dramatisches Leben bringt, ist Tiecks Eigenthum. Drago soll „nach dem Gesetze", nicht unter Martern sterben. Siegfried gibt in seinem Zorne ohne langes Besinnen den Befehl zu Dragos Hinrichtung und Genovevas strengem Gewahrsam. Wir erfahren noch von Golos Besorgnis vor Siegfrieds Rückkehr. Auch manche Hofleute sind mit ihm unzufrieden. Gertrud räth, ihre Schwester, die Zauberin in Straßburg, zuhilfe zu nehmen, um Siegfried gründlicher zu bethören. Diese Scene muss zugleich die Zeit der Rückreise Bennos ausfüllen helfen. Nach dieser Abmachung wird Drago hinter der Scene vergiftet.[2]) Die Hauptpunkte stimmen also mit der Vorlage. Rohes und Hässliches wird gemildert. Einzelne Züge werden geschickt an eine andere, dramatisch tauglichere Stelle gerückt.

Bei der Hexe in Straßburg.

Volksbuch, 18 ff. Golo reitet Siegfried bis Straßburg entgegen und sucht hier zuerst die Schwester seiner Amme, ein scheinheiliges Weib und Hexe ihres Zeichens, auf. Diese wird von Golo bezahlt, um Siegfried „ein Gespenst daher zu machen". Bei Siegfried erzählt Golo wieder seine Lügengeschichte und stellt sich schmerzlich berührt über das Unglück, das seinen Herrn getroffen. Er hat den Koch heimlich hinrichten lassen, um die Schande der Gräfin mehr zu verdecken. Der Graf glaubt den Aussagen nicht ganz sicher. Golo weist ihn daher an die „heilige Matrone". Bei Anbruch der Nacht begeben sich beide dorthin. Siegfried richtet seine Frage an die Alte. Die Hexe stellt sich recht demüthig an und führt ihre Gäste in einen dunkeln Keller, „in welchem ein grünes Licht brennete, so einen blauen Schein von sich gab". Die beiden Männer treten in zwei gezogene Kreise, die Hexe murmelt über einem Spiegel, der im

---

[1]) Genoveva, 235—238.
[2]) Ebd., 239—241.

Wasser liegt, geheime Worte, macht wunderbare Segen und anderen Zauberhocuspocus, so dass Siegfried dabei ein Schauer anfasst. Sie lässt ihn im Spiegel den Ehebruch seiner Gattin sehen, der sich in drei Stadien entwickelt: freundliches Reden und Liebkosen, Wangenstreicheln und Küssen, endlich das Schlimmste selbst. Siegfried erröthet für Genoveva. Er „speyete gleichsam Feuer“ und schickt Golo mit dem Auftrag fort, Genoveva und ihr Kind eines schändlichen Todes sterben zu lassen. Nach Golos Heimkehr verräth das Töchterchen der Amme der gefangenen Genoveva durchs Kerkerfenster ihr bevorstehendes Los und bringt der unschuldig Verurtheilten Feder und Tinte, womit diese den Reinigungsbrief schreibt.

Tieck. Schon bei der Berathung Golos mit Gertrud hörten wir von Winfreda, der Schwester Gertruds. Es heißt, dass sich diese Hexe auf Künste verstehe, bei denen „sich die Haare aufrichten“. Diese soll Siegfried „ein Blendwerk vormachen“. In Straßburg sehen wir, wie Golo die Hexe durch Geschenke für sich gewinnt und (seltsamerweise) sich selbst Aufschlüsse über seine Herkunft geben lässt, also an ihre Kunst glaubt.[1]) Dann geht er wie im Volksbuch zu Siegfried, der den Nachrichten über Genoveva nicht ganz traut. Tieck scheint wieder Golo entlasten und die Schuld auf andere wälzen zu wollen. Golo, auch hier wie im Volksbuch, voll heuchlerischer Theilnahme, berichtet Dragos Hinrichtung wie in der Legende und weist zur vollen Beglaubigung seiner Aussagen Siegfried an die Weissagerin. Siegfried äußert religiöse Bedenken gegen die Zauberei, über die ihn Golo beschwichtigt. Mit Anbruch der Nacht begeben sich beide zur Hexe.[2]) Siegfried behandelt sie als eine „heilige Frau“. Sie stellt sich demüthig und bei ihren geheimnisvollen Reden erfasst den Grafen ein Schauer, es sträuben sich seine Haare. Er trägt seine Bitte vor. Er bekommt auch im Spiegel das Verlangte zu sehen. Dieser Zauberspiegel liegt hier nicht im Wasser, sondern „hängt an seinem Orte“. Nachdem die Hexe ihre Formeln gesprochen hat, sieht Siegfried die nämlichen Vorgänge wie im Volksbuche abgespiegelt: freundliches Gespräch, Wangenstreicheln, „Niedersinken in die Laube“. Auch hier muss Siegfried für Genoveva erröthen. Es folgen Siegfrieds Zorn und

---

[1]) Genoveva, 241 f.
[2]) Ebd., 242—244.

der Befehl, Genoveva sammt dem Kinde zu tödten. (Der „schändliche“ Tod fällt bei Tieck weg.)[1]

Tieck gibt zur Erzählung der Legende nur den mysteriösen Inhalt der Zaubersprüche, einige andere geheimnisvolle Reden der Hexe, Siegfrieds Bedenken gegen die Zauberei, Golos Frage nach seiner Herkunft und eine phantastischere Decoration des Hexen-Haushaltes hinzu. Sehen wir noch vom Hängen des Zauberspiegels ab, so folgt alles übrige der Vorlage.

Nach Golos Heimkunft weint im Drama wie im Volksbuch das Töchterlein der Amme vor dem Kerkerfenster am Thurme und kündigt der Gefangenen ihr Schicksal an. Diese erbittet sich Papier und Tinte, um ihren Reinigungsbrief zu schreiben, dessen Inhalt das Volksbuch an dieser Stelle, Tieck später bei der Auffindung des Briefes durch Siegfried mittheilt.[2] Die Klage Genovevas im Volksbuche fehlt bei Tieck.

Genoveva und die Mörder. — Ihre Rettung.

Volksbuch, 22 ff. Golo gibt früh morgens zweien von seinen treuesten Dienern den Befehl, Genoveva und ihr Kind zu tödten. Sie soll in den Wald geführt und als Wahrzeichen der vollführten That sollen Augen und Zunge zurückgebracht werden. Die genaue Ausführung seiner Anordnung verspricht Golo zu belohnen, die Vernachlässigung strengstens zu bestrafen. Die Diener führen das „unschuldige Schäflein“ und das „unschuldige Lämmlein“ in den Wald hinaus. Genoveva beklagt den frühen Verlust ihres Kindes. Die Diener sind dabei so gerührt, dass sie sich schweren Herzens an ihr Werk machen. Genoveva darf sich aber erst noch zum Tode bereiten. Während sie im Gebete kniet, wollen die beiden das Kind umbringen. Genoveva springt auf, hält sie zurück und verlangt, zuerst sterben zu dürfen. Sie zeigt aber den beiden Mördern auch das Verwerfliche ihres Vorhabens, da sie unschuldiges Blut vergießen wollen. Beide fühlen sich durch Genovevas Worte so getroffen, dass sie der Unschuldigen das Leben schenken gegen das Versprechen, dass sie beständig im Walde bleibe. Als falsche Wahrzeichen des vollführten Mordes bringen sie Augen und Zunge eines Windspieles heim. Golo lässt die „Hurenaugen“ den Hunden vorwerfen.

---

[1] Genoveva, 244—251.
[2] Ebd., 251 f.

Tieck. Im Drama ist wieder das Meiste beibehalten, nur einzelne Änderungen und Erweiterungen gestattet sich der Dichter. So müssen sich die beiden Mörder erst Muth antrinken: ein realistisch gehaltenes Motiv, wie es sonst nicht oft in der „Genoveva“ begegnet. Das Ganze wickelt sich auch bei Tieck früh morgens ab, nur wird hier ein trüber Herbstmorgen zugleich stimmungsvoller Hintergrund; denn hier wie sonst ist Tiecks Verhältnis zur Natur und ihrer Stimmung ein ganz eigenes, während das Volksbuch sich für eine sentimentale Naturauffassung nirgends interessiert.[1]) Wir erfahren die Wegführung Genovevas aus Wendelins und Elsens Gespräch.[2]) Was das Volksbuch hier von der Rührung beider Mörder sagt,[3]) gilt nur von einem bei Tieck, von Grimoald mit dem weichen Gemüthe; dieser muss erst den rohen Benno von seinem Vorhaben abbringen: das Einfache wird differenziert und ein Contrast herausgearbeitet. Genovevas Rechtfertigungsrede ist bei Tieck sehr breit behandelt. Das Kind wird auch hier das „liebe Lamm“ genannt.[4]) Ein wesentlicher neuer Zug an Tiecks Golo ist es, dass dieser in den Wald nacheilt, um Genoveva zu retten und über die vermeintlich geschehene That ernste Reue zeigt; das Volksbuch weiß nichts von einer Reue Golos. Das rohe Gebot Golos, die Augen den Hunden vorzuwerfen, lässt Tieck dementsprechend weg. Grimoald mag nimmer im Lande bleiben, in dem so schlimme Dinge geschehen.[5]) Das Wichtigste ist in diesem Abschnitt, dass uns Golo wieder menschlich nähergebracht werden soll. Er, der uns durch Härte und Roheit schon beinahe abstieß, bekommt wieder ein paar Lichtseiten.

Während das Volksbuch nach dem Gerichte über Genoveva ohne Unterbrechung die siebenjährige Verbannung im Walde schildert, nimmt Tieck nur ein kleines Stück davon voraus, um die Pause bis zu Siegfrieds Heimkunft auszufüllen. Wir werden zugleich über Genovevas Schicksal beruhigt, nachdem unsere Theilnahme schon den Höhepunkt erreicht hat, und wir werden durch das Wunder mit der Hirschkuh auf weitere Wunder vor-

---

[1]) Genoveva, 252.

[2]) Ebd., 253 f.

[3]) An späterer Stelle spricht auch das Volksbuch nur von einem Mörder, der mild gesinnt war.

[4]) Genoveva, 255–260.

[5]) Ebd., 260 ff.

bereitet. Die tragische Periode erhält nach dem Ausspruche eines befreundeten Kritikers so ein „rührendes Ende“.[1]) Alle Erlebnisse der ersten Tage in der Einsamkeit, wie sie die Legende erzählt, verwebt Tieck in den Monolog Genovevas. Tiecks charakteristische Zugabe ist Genovevas Anruf an die Natur.[2])

Siegfrieds Reue.

Volksbuch, 41 ff. Statt die Erzählung des einsamen Lebens fortzusetzen, wie das Volksbuch thut, führt das Drama die Ereignisse nach Siegfrieds Heimkehr vor. Wir müssen daher zum Vergleiche den Anfang des folgenden Abschnittes der Legende vorausnehmen. Siegfried bekommt etliche Tage nach der Rückkehr Gewissensbisse darüber, dass er Genoveva ungerecht ohne Richterspruch verurtheilt habe. Im Traume sieht er, wie ein Drache sein geliebtes Weib entführt und das verstärkt seine Reue. Golo deutet den Traum mit Benützung des Namens „Dragones“ auf den Koch und sucht Siegfried aus seinen melancholischen Träumen aufzurütteln. Dazu veranstaltet er allerlei Kurzweil, wie Jagen, Rennen, Gastereien, Tanz und Besuch von Freunden. Doch alles dies kann Siegfrieds Herzenswunde nicht heilen. Nun findet der Graf noch Genovevas Brief, dessen Inhalt ihn mit großem Herzeleid erfüllt und er hätte Golo im Zorne getödtet, wenn dieser nicht eben auf einige Tage sich entfernt hätte. Hernach weiß der Arglistige wieder den Grafen zu seinen Gunsten umzustimmen. Doch gelingt dies nicht auf die Dauer, so dass es Golo am Hofe unheimlich zu werden anfängt und er aus dem Lande flieht.

Tieck. Das Volksbuch ist für alles Wichtigere im Drama der Ausgangspunkt. Siegfrieds Reue, sein Traum, Golos Deutung desselben, sowie sein Bemühen um Siegfrieds Zerstreuung: alles kehrt auch bei Tieck wieder.[3]) Um die Art der Wiederauffindung Genovevas anzudeuten und aus besonderer Vorliebe für die dichterische Schilderung freier Waldnatur sucht sich der romantische Dichter von den verschiedenen Belustigungen gerade die Jagd heraus, um sie in eigenen Scenen zu entfalten.[4]) Tieck

---

1) Vgl. Bernhardis Recension in „Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmackes“, 1800, 1. Bd., 465.

2) Genoveva, 262 ff.

3) Ebd., 264—266.

4) Ebd., 266—268.

eigenthümlich ist die Art, wie Golo während der lustigen Jagd in schmerzliche Erinnerungen an der Stelle versinkt, wo „Genovevas Augen und Zunge“ begraben sind.[1]) Allein dieser Ort ist für die ernste, wehmüthige Empfindungsaussprache kaum glücklich gewählt. Das schöne, alte, poetische Motiv von Blumen, die an der geliebten Stelle aufsprießen, bekommt einen Stich ins Komische, wenn wir wissen, dass nur Augen und Zunge eines untergeschobenen Vierfüßlers hier begraben liegen. Die Flucht Golos mit Benno wird erst beschlossen und dann wirklich ausgeführt,[2]) aber es ist nicht eine Flucht „außer Landes“, sondern in echt romantischer Weise eine Flucht in die verlassenste Waldeinsamkeit.

Auch bei Tieck findet Siegfried vorher den Brief seiner Gattin, der in Form eines Sonettes abgefasst ist, den — und das ist dramatisch gut berechnet — Golo selbst lesen muss. Der Inhalt stimmt im wesentlichen mit der Vorlage. (Abschiednehmen. — Unschuldbetheuerung. — Verzeihen der erlittenen Ungerechtigkeit. — Die Irreführung durch einen bösen Mann hat alles verschuldet.) Golos Entschuldigung ist dieselbe wie im Volksbuche, nur etwas ausführlicher. Siegfried lässt sich hier wie in der Legende recht schnell umstimmen.[3]) Golo flieht in sein Waldversteck.

Die sieben Jahre.

Die Erlebnisse Siegfrieds und Genovevas innerhalb dieser Jahre lässt Tieck durch den heil. Bonifacius episch berichten.[4]) Hier folgt Tieck fast überall auf das genaueste der Erzählung des Volksbuches, einmal, weil ihn Inhalt und Erzählung der Vorlage besonders ansprachen, wie er selbst andeutet, und weil ferner die epische Technik weit weniger Änderungen forderte als die dramatische. Zuerst lässt Tieck seinen heil. Bonifacius erzählen, was auf dem Schlosse Siegfrieds vorgieng. Dragos Geist erscheint nächtlicherweile dem Grafen und führt ihn unter schaurigen Geberden in den Zwinger der Burg, wo der Leichnam des Gemordeten eingescharrt worden war. Siegfried lässt die irdischen Reste Dragos an einem angemesseneren Orte zur Erde bestatten

[1]) Genoveva, 267, 24 ff.
[2]) Ebd., 270.
[3]) Ebd., 268—270.
[4]) Ebd., 271—278.

und Seelenmessen für den Verstorbenen lesen, dessen Geist nun Ruhe findet. Siegfried erkennt aus dem ganzen Vorgange, dass Genoveva und Drago unschuldig sind. Tieck folgt in der Schilderung dieser Vorgänge allenthalben, selbst in den Nebenumständen, der Erzählung des Volksbuches. Nur das Schlagen des Geistes an die Thür und sein Auf- und Abgehen im Zimmer Siegfrieds wird — vielleicht als ungespenstisch — weggelassen. Und während Dragos Leichnam nach dem Volksbuch in einer „abscheulichen" Grube verscharrt wurde, gibt Tieck als Ort den Zwinger an.

Mit der Erwähnung von Genovevas Unschuld führt uns der Dichter in einem äußerlichen Übergange zur Verbannten selbst in die Wüste, um uns ihre und ihres Kindes Geschicke durch den heil. Bonifacius erzählen zu lassen. Ihre Leiden und Entbehrungen, die himmlischen Wunder und Tröstungen, der trauliche Verkehr Schmerzenreichs mit den Waldthierlein und die frommen Gespräche zwischen Genoveva und Schmerzenreich, alles wird Zug für Zug im Anschluss an das Volksbuch dargestellt. Ganz wenig nur wird von Tieck abgeändert. Das Volksbuch erwähnt z. B., dass Schmerzenreich sich bald seines traurigen Daseins bewusst wurde und mit der Mutter weinte: Tieck übergeht diesen Zug. Dafür gestaltet er das wunderbare Begebnis mit dem himmlischen Crucifix, das die Hand nach Genoveva ausstreckt, dadurch reicher, dass er während des Wunders einen unsichtbaren Chor, wie aus Engels Mund, singen lässt. Dieses Wunder nimmt eben eine poetisch weit höhere Stellung ein, als jenes natürlich alltägliche Ereignis. Tiecks Erweiterung sind auch die zwei Strophen, mit denen Bonifacius seine Erzählung einleitet[1]) und ebenso drei Strophen der Trostrede, die Christus an Genoveva richtet.[2]) Für die didaktische und moralisierende Anrede an den Leser: „O laß uns alle diesen Wandel führen . . ." fand Tieck an einer anderen Stelle des Volksbuches Anregung und Vorbild, nämlich in dem Gebete: „O gottseelige Genoveva! . . . Ach theile mit mir deine Reinigkeit, und erwerbe mir bey Gott, deiner Tugend nachzufolgen."[3])

Der letzte Theil der epischen Einschaltung, die Bonifacius vorträgt, beschäftigt sich mit Schmerzenreich und nach dem Abgehen des Rhapsoden folgt ein religiöses, erbauliches Ge-

[1]) Genoveva, 271, 1–19.
[2]) Ebd., 276, 25 bis 277, 12.
[3]) Volksbuch, 13.

spräch zwischen Genoveva und dem Kinde. Auch hier wird alles beibehalten, was Tieck in der Vorlage fand. Die Abweichungen von der Legende zeigen sich nur in geringfügigen Nebendingen und es ist nicht ausgeschlossen, dass auch der Reim der achtzeiligen Stanze an solchen kleinen inhaltlichen Verschiebungen schuld ist. Wie enge sich hier Tieck stellenweise an die Vorlage anschließt, mag ein Beispiel zeigen. S. 37 f. erzählt das Volksbuch: „Es fiengen auch die wilden Thiere von selbiger Zeit an mit ihnen gar gemein zu werden; daher sie täglich zu ihnen kamen, und dem lieben Kind manche Kurzweile machten; er ritte vielmal auf dem Wolf, der ihm das Schaafsfell gebracht hatte, und spielte oftmals mit den Haasen und anderen Thieren, so um dasselbige herumliefen. Die Vöglein flogen ihm gewöhnlich auf die Hand und Häuptlein, und erfreueten Kind und Mutter mit ihrem lieblichen Gesang. Wenn das Kind ausgienge, für die Mutter Kräuter zu suchen, so liefen unterschiedliche Thiere mit ihm, und zeigten ihm mit ihren Füssen, welches gute Kräuter wären. Es hatte auch die fromme Mutter große Freude in seiner Konversation, und verwunderte sich vielmal über seine weislichen Fragen und Antworten; sie lehrte ihn auch das Vater Unser und andere Gebetlein beten", etc. Die entsprechenden Strophen bei Tieck lauten:

„Es wurde auch das Wild zur selben Zeit
Mit ihnen gar vertraulich und gemein,
Das liebe Kind hat daran manche Freud',
Daß sie um ihn so schön ergötzlich sein.
Er ritt auf seinem Wolf gar oftmals weit
In Wald, die Hasen liefen hinterdrein,
Die Vöglein sich auf Hand und Häuptlein schwungen,
Erquickten ihn und sie, so wie sie sungen.

Ging's Kindlein aus, um Kräuter aufzulesen,
So liefen auch die frommen Tierlein mit,
Und zeigten ihm die guten von den bösen
Mit ihren Füßen, folgten jedem Schritt:
Dann kehrt' er freudig, war er ausgewesen,
Und brachte seiner Mutter Essen mit,
Dann lehrte sie ihn Vater Unser sagen,
Liebkosend in den schönen Sommertagen." [1])

Reim und Strophenform bedingen hie und da kleine inhaltliche Änderungen, besonders Erweiterungen. Das lässt sich

[1]) Genoveva, 277 f.

schon am beigebrachten Beispiele verfolgen und das gilt auch für das darauffolgende Gespräch zwischen Genoveva und Schmerzenreich. Daraus erklärt sich die breitere Schilderung der himmlischen Freude und des irdischen Leidens. Die Endstrophe bringt nichts Neues, sie soll nur den Scenenschluss rechtfertigen. Mit der dramatischen Darstellung beginnt auch wieder der freie Scenenwechsel, welcher synchronistisch die Ereignisse auf Siegfrieds Schloss und in Genovevas und Golos einsamer Behausung nebeneinander hergehen lässt.

Das Bekenntnis der Hexe.

Volksbuch, 47 ff. Nach einigen Jahren (d. i. einige Jahre nach der Erscheinung von Dragos Geist) wird die Straßburger Hexe gerichtlich eingezogen und sie legt vor ihrem Tode das Bekenntnis ab, dass sie Siegfried betrogen habe. Der Schmerz des Grafen erwacht bei dieser Nachricht mit furchtbarer Heftigkeit und bringt in Siegfried den Entschluss zur Reife, Golo zu bestrafen.

Tieck. Das Hexengericht wird in Tiecks Darstellung nur wenig verändert, und zwar zu Gunsten der dramatischen Form. Siegfried ist hier selbst der Richter. Wir erfahren vom Verhöre der Hexe wie von Siegfrieds Gemüthszustand. Nur widerwillig lässt dieser die Verurtheilte noch ein zweitesmal vor sich kommen, eingedenk der Ungerechtigkeit, dass er einst Genoveva und Drago nicht einmal angehört hatte. Das Geständnis der Hexe, das Genovevas Unschuld bezeugt, wird wie im Volksbuch behandelt; nur dass es von Winfreda vor Siegfried selbst abgelegt wird. Dieser wüthet vor Schmerz und will nun endlich gegen Golo ernstlich vorgehen. Im Volksbuch wird uns nur ein Bericht aus der Ferne über die Hexe erstattet, Tieck gibt dem Ganzen dramatische Gegenwart und schafft einen wirksamen Gegensatz, indem er Siegfried selbst, der einst der Hexe wie einer Heiligen geglaubt, über diese Gericht halten lässt. Also hier ein ähnliches Confrontieren wie bei Golo, der den Reinigungsbrief selbst vorlesen muss.

Genovevas Krankheit.

Volksbuch, 40 f. Ungefähr gleichzeitig mit dem Hexenprocesse fällt Genoveva in eine schwere Krankheit. Zwei Engel bringen ihr wunderbare Heilung.

Tieck. Das Drama behält das Ganze bei, einiges etwas erweiternd.[1]) Hier legt Tieck Schmerzenreich das Verlangen in den Mund, mit in den Himmel reisen zu dürfen, wie zu Anfang des Dramas Genoveva von ihrem ausziehenden Gatten sich nicht trennen wollte. Wie Füllsel, um die Stanze fertig zu bringen, sehen manche Verse aus.[2]) Unpassend, weil unmotiviert, ist die Furcht des Kindes: es möchte, wenn die Mutter fort ist, „verkehrt", „gottlos", „ungezogen" werden.[3]) Neu erscheint bei Tieck die Einführung des Todes als allegorischer Gestalt und die Danksagungsstrophen nach der Genesung, sowie der kindliche Gesang der beiden „Flügelkinder". Mit Ausnahme dieser Kinderverse, welche die Englein singen, stolziert die ganze Scene in prunkenden Stanzen daher.

Golo in der Einsamkeit. — Siegfrieds Einladung.

Wie das Volksbuch (48 ff.) nach dem Hexengericht sich wieder zu Golo wendet, so führt uns Tieck nach der wunderbaren Rettung Genovevas aus der Krankheit zurück zu Golo, der in der Verbannung lebt. Allein für die Nachtscene im Waldgebirge,[4]) wohin Golo geflohen ist, wo er in dunklen Worten von seiner Seelenstimmung spricht und in lebhafter Erinnerung an Genoveva über deren vermeintlichen Mörder Benno derart ergrimmt, dass er ihn vom Bergesgipfel in die Tiefe stößt, konnte Tieck in seiner Vorlage nichts finden. Dass ein gewisser Verkehr zwischen Golo und Siegfried noch besteht, erfahren wir im Volksbuch wie im Drama. Begründet ist derselbe nirgends. Die Contrastfigur des nächtlichen Pilgrims, der Wallfahrtsörter und Wunderbilder besucht und seine Jugend bereut, während Golo jetzt nur mehr überall ein Walten des unabwendbaren Schicksals sieht, ist Tiecks Zugabe an dieser Stelle. Später übernimmt dieser Pilgrim die Rolle jenes Engels in Pilgrimskleidern, von dem die Legende erzählt. Oder richtiger gesagt, die Rolle des Pilgrims im Volksbuch wird von Tieck nach vorne erweitert, sowie die Rollen Dragos und Gertruds. Die Einladung Golos an Siegfrieds Hof erscheint im Volksbuch als ein Anlocken des „listigen Fuchses". Bei Tieck ist es auch ein Herbeilocken durch Sieg-

[1]) Genoveva, 284—288.
[2]) Ebd., 284, 33–34.
[3]) Ebd., 285, 19, 27.
[4]) Ebd., 288—293.

frieds Briefe und verstellte freundliche Botschaft. Allein diese leicht zu durchschauende Einladung würde auf Tiecks Golo den Eindruck verfehlen, wenn nicht das sehnsüchtige Heimweh und der Wunsch, als Einsiedler an der Stätte zu wohnen, wo Genoveva begraben liegt, sein Gemüth mit tiefer Gewalt erfasste.[1]) In einem Monologe bezeichnet Golo den Pilgrim als ein himmlisches Wesen und staunt darüber, wie dieser die verborgensten Dinge und Gedanken wisse. Unabhängig von der Legende führt hierauf Tieck seinen schwermüthigen Ritter auf dem Wege zu Siegfried mit dem Schäfer Heinrich zusammen,[2]) den innerlich Verstörten mit dem harmlos Glücklichen, dem übrigens Golo selbst zu seinem Glücke verhalf. (Tragische Ironie und Contrast.) Heinrichs Kind fürchtet sich instinctiv vor Golo. Wehmüthige Erinnerung an die Vergangenheit klingt leise durch die ganze idyllische Scene. Während das Volksbuch nur kurz und trocken von den Geschehnissen berichtet, benützt Tieck in diesem Abschnitte jede Gelegenheit zum Ausmalen verschiedener Stimmungsbilder. Den Gang der Begebenheiten „sollte ein Spiel der Empfindungen entfaltend begleiten“, wie in der „Magelone“.

Die Jagd. — Das Wiedersehen.

Das Volksbuch behandelt die Jagd, welche Siegfried und Genoveva wunderbar zusammenführt, ganz prosaisch als Mittel, um Wildbret für ein kommendes Fest zu beschaffen und dabei findet man zufällig den Aufenthalt der Todtgeglaubten. (S. 50.) Tieck macht die nämliche Sache poetisch beziehungsreicher, da bei ihm die Jagd eigentlich Golo gilt und mit ihm zugleich das noch edlere Wild erbeutet wird. Tiecks Freude an der Scenerie zeigt sich auch hier wie bei den Kriegsscenen, indem er zwei Scenen hintereinander folgen lässt, die eben nichts als Jagdbilder sind.[3]) Golo fühlt sich in der That als gehetztes Wild bei Tieck, während er in der Legende bis zur Auffindung Genovevas einfach ganz verschwindet. Die äußeren Vorgänge beim Zusammentreffen Siegfrieds mit Genoveva wickeln sich im Volksbuch und Drama ganz gleich ab.[4]) Von den Einzelheiten der

[1]) Genoveva, 294 f.
[2]) Ebd., 297 f.
[3]) Ebd., 296 ff.
[4]) Ebd., 298—306.

Legende wird nur höchstens ganz Unbrauchbares, wie die „Kutsche“, welche Genoveva nach dem Schlosse führt, ausgeschieden und der schwer denkbare Sturz Siegfrieds vom Pferde auf die Knie abgeändert. Die „Ehrfurcht vor der Heiligen“, von der das Volksbuch spricht, äußert sich bei Tiecks Siegfried in der Scheu, Genoveva mit „Du“ anzusprechen. Bei Tieck bittet Siegfried, der seinen Gefühlen in langen Reden Ausdruck gibt, auch noch sein Kind um Verzeihung. Das Kosewort „herzgoldenes Kind“ des Volksbuches nimmt Tieck auf, steigert es zum „herzgüldenen Herzenskind“. Siegfried ergreift die Erinnerung an die alte Zeit. Er sucht Theilnehmer für seine neubelebte Freude. Darum (Tiecks poetische Motivierung) ruft er durch einen Hornstoß die Genossen zusammen. Golo sitzt unterdessen tiefdenkend um die Felsenecke und kümmert sich um nichts. Er wird gerufen, er glaubt „zu träumen“ und fleht Genoveva um Gnade an. Golo ist hier ganz weichfühlender Mensch und kein satanischer Bösewicht. Durch diese kleinen Zuthaten seelischer Art bekommt die Scene bei Tieck ein eigenes poetisches Colorit. Genoveva wird nun in einer Sänfte auf das Schloss getragen. Die Freude über die Wiedergefundene findet vielstimmigen Ausdruck bei Dienern, Kindern und Zuschauern. Das Motiv vom weggeworfenen und wunderbar wiedergefundenen Trauring nimmt Tieck genau aus dem Volksbuch, lässt es aber in der Ausgabe von 1820 wieder weg. Die Magenbeschwerden Genovevas infolge ihrer langjährigen Wurzelkost, die das Volksbuch so pietätvoll erzählt, beseitigt Tieck mit Recht.

Das Gericht über Golo.

Den äußeren Verlauf der Scene bestimmt die Legende. Tieck beseitigt aber den grässlichen Schluss. In der Legende wird Golo von Ochsen zerrissen. Im Drama wird nur eine „Marter“ angedroht, aber auf Genovevas Fürbitte hin erlassen.[1]) Jedoch sterben muss Golo an der Stelle, wo er Genoveva wollte tödten lassen.[2]) Diese Wendung musste im Zusammenhange mit dem Liede „Dicht von Felsen eingeschlossen . . .“ eingeführt werden. Hier hört man plötzlich und unnütz, Siegfrieds Bruder Matthias sei während Golos bösem Treiben in England gewesen. Diese

[1]) Genoveva, 308 ff.
[2]) Ebd., 311 f.

Erklärung gibt Tieck etwas spät. Die Belohnung der gutgesinnten und die Bestrafung der schlechten Diener entfällt bei Tieck, weil ja außer Benno, der schon todt ist, keiner sonderlich ernst in die Vorgänge eingegriffen hat. Gertrud muss unterdessen gleichfalls gestorben sein, da uns zweimal berichtet wurde, sie liege im Sterben.

Genovevas Tod.

Das Hinsiechen Genovevas, von dem die Legende spricht, beseitigt Tieck als undramatisch und unpoetisch und führt nur noch den Tod der Heiligen vor.[1]) Nach dem Volksbuch lebt Genoveva noch ein Vierteljahr. Bei Tieck entfällt jede Zeitbestimmung; denn am Schlusse seines romantischen Dramas soll alles möglichst ins Überirdische, Geheimnisvolle und Ewige verfließen.

Eine kleine Verschiebung ist es, wenn den Trost, den im Volksbuche Genoveva dem Vater und Sohne gibt, hier der Sohn dem trauernden Vater spendet. Damit hat aber Tieck nichts verbessert; denn das Kind erscheint hier nur noch altklüger und unkindlicher als zuvor. Die Vision, die Genoveva nach dem Volksbuch „einige Zeit“ vor ihrem Tode hatte, wird von Tieck reicher ausgestaltet und sachlich und dramatisch wirksamer in die Todesstunde selbst verlegt. Das Contrastieren des leiblichen Sterbens und des übernatürlichen, ewigen Lebens ist ein Gedanke, der öfters in der Dichtung wiederkehrt. Der Dichter lässt auch den Bischof Hidulf als Spender der Sterbesacramente auftreten, wovon das Volksbuch nichts berichtet. Die allgemeine Trauer bei Genovevas Tod zeigt das Drama im Eindrucke auf die Umgebung.[2]) Das Benehmen der wunderbaren Hirschin interessiert bei Tieck ganz richtig in erster Linie die naiv frommen Diener. Was Tieck hier beifügt oder ändert, läuft alles auf eine Steigerung des religiösen Colorites hinaus.

Schluss.

Von den Wunderdingen, die das Volksbuch am Schlusse noch reichlich bringt, nimmt Tieck nur wenig auf. Für den Engel in Pilgrimsgestalt tritt der pilgernde Geist Othos ein,[3])

---

[1]) Genoveva, 313—316.
[2]) Ebd., 216 f.
[3]) Ebd., 319 f.

den wir bereits von seinem Zusammentreffen mit Golo her kennen. Dieser tröstet Siegfried ebenso rasch, als es ein Engel gekonnt hätte. Die übrigen Wunder bleiben weg, da es fast nur Variationen früherer Geschehnisse sind. Dadurch wird auch die Überführung der Leiche, welche durch jene Wunder verherrlicht wird, überflüssig und fällt fort. Siegfried und sein Sohn leisten den Verzicht auf ihre weltlichen Ansprüche,[1]) wie in der Legende, doch nicht vor den Vettern und Verwandten, sondern vor dem Bischof Hidulf. Eine nicht recht verständliche und wenig geschickte, aber jedenfalls beabsichtigte Wendung ins kirchlich Religiöse der alten Zeit, wie Tieck es sich denkt und wie es den ganzen Schluss beherrscht. Siegfried verlangt vom Bischof die Erlaubnis, eine Kapelle (die im Drama wie im Volksbuch gleich darauf „Kirche" heißt) bei Genovevas Höhle bauen zu dürfen und fügt auch gleich den Wunsch nach der Heiligsprechung der verstorbenen Gattin bei, worauf er aber keine eigentliche Antwort bekommt. Das „wunderthätige Bild" im Epilog ist noch ein Rest der weggelassenen Wunder und soll den überzeugenden Eindruck erwecken, dass Genoveva nunmehr eine himmlische Heilige ist. Die Verehrung der Heiligen berichtet der Epilog, den der heil. Bonifacius in Sonettform spricht.[2])

* * *

Überschauen wir die angestellte Vergleichung zwischen dem Volksbuch und Tiecks Dichtung, so fällt als erstes bedeutsames Ergebnis in die Augen, dass Tieck mit großer Pietät dem alten Stoffe gegenübertrat und so viel als nur immer für ihn, den modernen Dichter, möglich war, von der Überlieferung beibehielt. Die Legende bildet im großen und ganzen das wesentliche Gerüste für Tiecks Dichtung, diese ist eine dramatische Nacherzählung der Vorlage, wie es die Nebeneinanderstellung fast Schritt für Schritt bewies. Wenn Tieck hier in dramatischer Form, also in einer Kunstform, die ihrem Wesen nach zu eigenmächtigem Verändern des gegebenen Stoffes, zum Verschieben und Verkürzen herausfordert[3]), doch der Überlieferung so merkwürdig treu bleibt, so will dies noch weit mehr sagen, als wenn er etwa in den „Haimonskindern" im Anschlusse an die alte Er-

[1]) Genoveva, 321.
[2]) Ebd., 322.
[3]) Vgl. darüber Tiecks Äußerung in Schriften, 1, VIII.

zählung wieder eine Erzählung macht, die nur verkürzt und in einem erneuerten sprachlichen Gewande erscheint. Hier stehen wir einem dichterischen Verfahren gegenüber, das uns mitten in die Anschauungen der Romantik hineinversetzt und nur aus diesen Anschauungen heraus erklärbar ist. Eine heilige Ehrfurcht den Urkunden alter Poesie gegenüber ist es, die den Erneuerer der Genoveva-Legende überall leitet. Das aus der alten, poesiereichen Zeit Überlieferte, das Product einer Zeit, die an allen Enden das Gegenspiel der nüchternen, poesieleeren Gegenwart ist, einer Zeit, welche Tieck an Wackenroders Seite innig und sehnsüchtig verehren gelernt hatte, muss mit frommer Scheu bewahrt werden, der alte kostbare Edelstein darf höchstens eine neue Form und Fassung und Politur erhalten, es soll aber ja kein Splitterchen unnöthigerweise verloren gehen und Tieck selbst schreibt 1799 an Iffland: „Sie können sich ohngefähr eine Vorstellung davon (von der ‚Genoveva') machen, wenn Ihnen die alte Legende bekannt ist, an die ich mich im Ganzen sehr angeschlossen habe, weil sie so schön und ächt poetisch ist . . ."[1]) Das ist die Meinung der Romantiker von den Überresten alter, volksthümlicher Poesie. Tieck hat seine ungemeine Hochschätzung der alten Volksbücher seit dem Jahre 1795 selbst, wie wir hörten, wiederholt bezeugt („Leberecht", „Schildbürger", „Sternbald"). Darum hat sein jetziges Vorgehen nichts sonderlich Überraschendes. Er hält an dieser hohen Meinung auch späterhin noch fest, als ihm die Stimmung der „Genoveva" schon längst fremd geworden war. Im „Phantasus" spricht er mit ebenderselben Wärme noch von den Volksbüchern und empfiehlt es als etwas Hochverdienstliches, die Nibelungen und Heldenbücher neu zu bearbeiten und unter das Volk zu bringen.[2]) Auch den spanischen Kunstdichtern rühmt Tieck nach, dass sie es verstanden hätten, Volkssagen, Legenden und vaterländische Geschichten zu bearbeiten, ohne ihnen die Einfalt und Popularität zu nehmen.[3]) Wie Tieck dachten auch seine romantischen Parteigenossen. In der Recension der Tieck'schen „Volksmärchen" (1797)[4]) äußerte

---

[1]) J. V. Teichmanns literarischer Nachlass, hrg. v. Dingelstedt, Stuttgart 1863, S. 282; vgl. Tieck, Schriften, 1, VIII.

[2]) Tieck, Schriften, 4, 362 ff.

[3]) Altenglisches Theater I, in Tieck, Sämmtliche Werke, 21. Bd., Wien 1820, Einleitung.

[4]) A. W. Schlegel, WW., 12, 30.

z. B. A. W. Schlegel den Wunsch, man solle die „ehrlichen, alten Volkssagen", denen es schwerlich ganz an poetischer Energie fehle, in ihrer „ursprünglichen rohen Treuherzigkeit" wieder vorführen. Am besten geben die romantische Ehrfurcht vor dem Alten seine Worte in den Berliner Vorlesungen (1802—1803) wieder.[1]) Nach Schlegels übertreibender Äußerung hat in Deutschland nur der gemeine Mann eine Literatur und das sind die unscheinbaren Büchelchen, „die schon in der Aufschrift: ‚gedruckt in diesem Jahr', das naive Zutrauen kundgeben, das sie nie veralten werden, und sie veralten auch wirklich nicht". Denn sie haben unleugbar eine unvergängliche poetische Grundlage. „Bey einigen ist sogar die Ausführung vortrefflich, und wenn sie bey andern formlos erscheint, so ist dies vielleicht bloß die Schuld einer zufälligen Verwitterung vor Alter. Sie dürfen nur von einem wahren Dichter berührt und aufgefrischt werden, um sogleich in ihrer Herrlichkeit hervorzutreten." Nur im Hinblick auf diese tiefe Verehrung der alten, naturwüchsigen, echt poetischen Volksdichtung lässt sich verstehen, wie Bernhardi in seiner Recension der „Genoveva"[2]) das überflüssige Nebenwerk der Dichtung unter anderem mit dem wiederholten, nachdrücklichen Hinweise auf „die historische Heiligkeit" des überlieferten Stoffes rechtfertigt, und nur so versteht man auch die Worte, mit denen ein andermal A. W. Schlegel Ariostos eigenmächtiges Schalten mit den alten Ritterbüchern entschuldigt:[3]) „Vielleicht stand er (Ariost) dem Zeitalter, wo die Ritterbücher entstanden, noch zu nahe, um den ganzen Wert dieser Dichtungen unter ihrer oft unscheinbaren Hülle einzusehen, und so behandelte er sie bloß als rohen durch seine Wahl und Willkür schon genug geehrten Stoff." Auch Friedrich Schlegel, der im „Gespräch über die Poesie" zum Zurückgehen auf die alten Quellen unserer Sprache und Dichtung aufforderte, rühmt an der „Genoveva" diese Seite der Dichtung am meisten. „Die Genoveva bleibt in dieser Rücksicht eine göttliche Erscheinung."[4]) Ebenso heben die Sonette

---

[1]) A. W. Schlegels Vorlesungen, hrg. v. J. Minor in B. Seufferts Deutschen Literaturdenkmalen, Heilbronn 1884, Nr. 17—19, 2. Theil, 18 f.; vgl. 3. Theil, 128, 138, 149, und A. W. Schlegel, WW., 7, 272 ff., 9, 264 f., 11, 144; vgl. Schlegels Äußerung über die Bearbeitung des „Tristan" bei Haym, 813.

[2]) Archiv der Zeit, 1800, 459, 462, 466.

[3]) A. W. Schlegel. WW., 12, 287.

[4]) Europa, hrg. v. Fr. Schlegel, Frankfurt a. M. 1803, 1. Bd., 1. St., 57.

der beiden Brüder Schlegel, die den Dichter der „Genoveva“ feiern, wieder gerade diese Richtung auf das Alte hervor.[1])

Was die Poeten des 18. Jahrhunderts, die unter dem Stichworte „Retournons à la nature!“ auf das Volkslied zurückgriffen, sowie die weiteren lobenswerten Bemühungen um das Wiederverständnis altdeutscher Art und Kunst, an denen es im 18. Jahrhundert keineswegs fehlte, begonnen hatten, setzen nun die Romantiker eifrig und im weiteren Umfange und mit großem Erfolge fort.[2]) Besonders Herder hatte die poetische Herrlichkeit des Volksliedes aufgedeckt, er hatte es gewagt, das Mittelalter zu vertheidigen und den poetischen Wert der alten Legenden den Aufklärern zum Trotz zu verfechten (1797) und der nämliche Herder hatte auch den vergessenen Jesuitendichter J. Balde aus seinem „lateinischen Grabe“ erweckt und wurde dafür von A. W. Schlegel in einer eingehenden Recension gelobt (1797).[3]) Die Erneuerung verschollener Poesien bildete einen wichtigen Punkt in Herders großartigem Lebensprogramm. Diese Bestrebungen dürfen hier nicht unerwähnt bleiben. Wenn Wackenroder und Tieck auch zunächst, wie es scheint, auf eigenem Wege in Süddeutschland ihren Enthusiasmus für alte, religiöse und nationale Kunst wachriefen: in den letzten Neunzigerjahren scheint auch die Herder'sche Thätigkeit direct fördernd auf diese romantischen Tendenzen herübergewirkt zu haben. Diese hohe Ehrfurcht vor dem Alten, die in Dichtung und Wissenschaft noch lange höchst fruchtbar und gelegentlich auch nachtheilig wirkte, sehen wir also als einen wesentlichen und echt romantischen Zug in Tiecks Verhalten zum alten Genoveva-Volksbüchlein ausgeprägt.

Bei aller Ehrfurcht vor der poetischen Kraft, die in den Motiven der alten Volksromane steckt, macht doch auch der geläuterte Geschmack des neueren Dichters, der inmitten der höchsten Entfaltung deutscher Kunstpoesie aufgewachsen war, seine Rechte geltend. Wenn Tieck von seiner alten Vorlage auch möglichst wenig ausscheidet, so sucht er dafür seinerseits manches zuzugeben, um eine reiche und abgerundete Fassung für sein

[1]) A. W. Schlegel, WW., 1, 367 und Fr. Schlegel, WW., 10, 20. Über diese Seite der Romantik vgl. Holtei, Br. a. Tieck, 4, 228; Köpke, Tieck, 2, 172; Tieck, Schriften, 4, 289; Poetisches Journal, 1. Jahrg., 2. Stück, 56 ff.

[2]) Seuffert, Pfalzgräfin Genoveva, 1 ff.

[3]) A. W. Schlegel, WW., 10, 376 ff.

altes Juwel zu gewinnen. Was im Volksbuche nur in wenigen Sätzen, im Stile einer trockenen Chronik abgethan wird, reizt mitunter den Bearbeiter zu vollständigerer Ausführung. Das geschieht beim Abschiede und beim Kriege, bei der Jagd wie bei der Wiederauffindung Genovevas. Die in der Legende gebotenen Motive werden bis in die letzten Verzweigungen zu Ende gedacht. Aus einer kurzen Erzählung des Abschiedes wächst eine Reihe verschiedenartiger Stimmungsbilder heraus; die dürftigen Angaben der Vorlage über den Krieg werden zu einem bunten, weitläufigen Bilde ritterlichen Kriegslebens erweitert, und diese verschiedenen Scenen sollen sich dann wieder zu einem großen Gemälde voll alterthümlicher Stimmung zusammenschließen, aus dem uns „die Begeisterung des Kriegers“ kräftig entgegenwehen soll.

Wenn Abschied und Krieg in der Erzählung der Legende dem Geschmacke Tiecks zu kahl und farblos erschienen, so konnte ihm am Charakter Golos, der in echter alter Holzschnittmanier als unmenschlicher Bösewicht schroff contrastiert neben dem Engel Genoveva steht, das Niedrige, Rohe und psychologisch Unentwickelte nicht genügen. Hier greift darum der neuere Dichter wieder in seiner Weise poetisierend ein, indem er diesen Charakter auf eine menschlich höhere Stufe hebt, einen an sich edel veranlagten Menschen durch ungezügelte Leidenschaft, die zudem von einer aus falscher Liebe irreleitenden Pflegemutter gesteigert wird, tragisch untergehen lässt, und dabei findet auch der psychologisierende Poet, der Dichter des „Lovell“ und „Blaubart“, seine Aufgabe, wenn er die Liebesleidenschaft von der ersten keimenden Neigung bis zum elementaren, rasenden Sturm verfolgt und mit leichter, wohlgeübter Feder Scene um Scene, worin das Werden und Wachsen dieser Liebe vorgeführt wird, aufs Papier wirft. Für diese Partien der Legende fand also der Romantiker noch nicht genug von jener „wahren Erfindung“, die er den Volksbüchern im allgemeinen nachrühmt. Er musste das spärlich skizzierte Motiv selbst gestalten, ausführen, vertiefen und abrunden, wie es etwa Goethe in seiner Art mit eigenen Erlebnissen that. Goethe erlebte ein Fragment. Dieses wuchs aber in seiner Dichtung zum fertigen, in die letzten Consequenzen fortgedachten, schön gerundeten Ganzen aus. Diesem poetischen Processe lässt sich Tiecks Verfahren mit dem Stoffe in der ersten Hälfte seiner Dichtung einigermaßen an die Seite setzen.

Anders wird das Verhältnis in der zweiten Hälfte der „Genoveva“, wenn auch für sie die frühere Erweiterung oder Vertiefung des Golocharakters selbstverständlich noch wirksam bleibt und die dramatische Form an einzelnen Stellen ihr Recht geltend macht. Von der Gefangennahme der Heldin an merkten wir einen viel engeren Anschluss an die Legende, ein Begnügen mit dem alten Überlieferten, das sich in den Stanzen des heiligen Bonifacius so weit steigert, dass man stellenweise fast nur von einem Umdichten der prosaischen Erzählung in Verse und Strophen reden kann. Ein wenig freier bewegt sich Tieck wieder von der Hexenscene an gegen das Ende zu. Hier herrschen die weichen und frommen Stimmungsbilder. Allein der Dichter erweitert hier seine Vorlage nirgends in dem Maße, wie es bei Abschied und Krieg geschah. Wenn man von den letzten Wundergeschichten der Legende absieht, die größtentheils wegfallen, so muss man sagen, dass der Dichter auch hier weitaus das Meiste und vieles ohne wesentliche Änderung beibehält. Im ganzen genommen scheint also für die zweite Hälfte der Tieck'schen Dichtung charakteristisch, dass hier dem Dichter der vorliegende Stoff, die Wunder und Visionen, das Leben und Leiden der Heiligen in der Waldeinsamkeit, sowie die Art des Wiederfindens der Todtgeglaubten schon jene ursprüngliche „Kraft der Poesie“, von der unser Romantiker bei den alten „Schartecken“ spricht, in sich zu tragen schien. Es bedurfte da nicht mehr vielen Umschmelzens und Läuterns, es brauchten nur Form und Vortragsweise hinzuzutreten und das alte Büchlein war aufgefrischt, wie es A. W. Schlegel verlangte. Poetischer Stimmungsduft und Naturgefühl durchziehen hier zwar reichlich das Ganze, sie umschleiern wohl die Vorgänge, ohne aber die alten Motive in ihrem inneren Wesen tiefer zu berühren. Gerade diese letzten Theile des Volksbuches, „die Schilderung der Einsamkeit, die Leiden der Frau in dieser und das wundersame Zusammentreffen mit dem Gemahl“ waren es zuvörderst, die Tiecks Imagination nach seinem eigenen Geständnisse in Bewegung setzten.[1]) Auch der „schlichte Ton“, der Tieck beim Lesen der Legende so besonders rührte, kommt am wirksamsten in der zweiten Hälfte derselben zur Geltung. Tiecks Worte in der Einleitung zu seinen Schriften treffen mithin den wirklichen Thatbestand, nur dass sie

[1]) Tieck, Schriften, 1. Bd., XXVIII.

in ihrer Allgemeinheit erst nach angestellter Untersuchung concret und deutlich werden.

Für die größeren Erweiterungen des alten Stoffes ist noch ein zweiter Gesichtspunkt zu berücksichtigen. Die Legende, die in einfachster Art nur die menschlichen Conflicte und wunderbaren Begebenheiten in Genovevas Leben vorträgt, die auch nur die bedeutendsten Personen mit eigenem Namen versieht, diese bescheidene Legende wird von Tieck auch im Sinne der mannigfaltigen und alles umfassenden romantischen „Universalpoesie", die dem Theoretiker Friedrich Schlegel angesichts des Romans „Wilhelm Meister" zu einem wichtigen Postulate geworden war, stofflich bereichert, wie schon Hettner ausführt.[1]) Die romantische Poesie soll ja „gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden".[2]) Im Rahmen der Geschichte Genovevas will Tieck in epischer Breite auch ein Bild mittelalterlichen Lebens aufrollen. Diesem Zwecke dienen die breiten Kreuzzugs-Scenen; denn „die Begeisterung des Kriegers" soll sich entfalten, jener kriegerische Enthusiasmus, den Tieck öfter als romantisch bezeichnet.[3]) Dabei wird es möglich, den Contrast von morgenländischem und abendländischem Wesen sammt seinen Differenzen in Glaubens- und Lebensanschauung ebenso das Verhältnis zwischen Lehensherrn und Vasallen zu zeigen. Gegenüber dem Kreuzzugsbilde sehen wir das Leben auf der Ritterburg, das Tieck mit einem mannigfaltigen Apparat zu bereichern sucht. Wir treten in die gothische Burgkapelle zum Gottesdienst. Das Ingesinde des Schlosses wird durch verschiedene Figuren vertreten, bis zum leibeigenen Schäfer herab. Hexenwahn und Hexenprocess, Ausübung der Gerichtsbarkeit durch die Sippe, das ritterliche Vergnügen der Jagd fehlen nicht. Wenn Golo selbst zu einem Liede „Wort und Weise" findet, so scheint Tieck einen alten Minnesänger vor Augen zu haben. Das über die engeren Verhältnisse Hinausliegende, Staat und Kirche, erscheint wenigstens blass im Hintergrunde. Das Menschendasein soll seinen ganzen vielgestaltigen Reichthum von Motiven zeigen. Wir sehen Kinder, Jünglinge, Männer und Greise, Hochgestellte und Mächtige, Arme und Niedrige. Geburt, Verlöbnis,

---

[1]) H. Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller, Braunschweig 1850, 155.

[2]) Minor, Fr. Schlegel, 2. Bd., 220; vgl. 225, 242, 244, 288.

[3]) Altenglisches Theater, Einleitung VI.

Hochzeit und Tod, Krieg und Frieden, frohe und traurige Stunden, alle möglichen Gemüthsstimmungen und Religionsanschauungen, Vergangenheit (Bonifacius), Gegenwart und Zukunft (Der Unbekannte, Ausblick in den Himmel), alles zieht wie ein bunter Traum vor unserer Phantasie vorüber. Seit den Schlegel'schen Aufstellungen kehrt das echt romantische Bestreben, ein Vielartiges zu einem Complex zusammenzuordnen, überall und in immer neuen Wendungen wieder. Vor dem Auftauchen dieses Gedankens ist der Dichtung Tiecks eine solche Vielgestaltigkeit fremd.

Was Tieck im kleinen dort und da änderte, ward an den einzelnen Punkten unserer Vergleichung angemerkt und wir sahen, wie er das Rohe, Crasse, Hässliche mildert, das Energische und Kraftvolle abschwächt, Unebenheiten glättet, kleine Verschiebungen und Zusammenziehungen der dramatischen Form zuliebe vornimmt und kleine Zuthaten zur Motivierung einfügt. Öfters sind es recht glücklich gewählte Züge (z. B. Golos Heimweh nach den vertrauten Stätten). Das ist die Art, wie Tieck das Alte, wo er es unverkürzt aufnimmt, erneuert und auffrischt und die Spuren der „Verwitterung" entfernt. Die Stellung des Dichters zu seiner alten Vorlage ist in allem Wesentlichen durch jenen Geist der Romantik bedingt, der um 1800 in unserer Literatur heimisch war.

III.

Literarische Einflüsse.

1. Tieck und Maler Müller.

(Goethes „Götz“ und „Werther“.)

Dass Tieck nicht alles, was wir als Zuthat dem Volksbuche gegenüber erkannten, unvermittelt aus seiner eigenen Phantasie heraufholen konnte, sagt uns die gewöhnliche psychologische Erfahrung. Und wer bedenkt, welche Fähigkeit des Anempfindens und Nachempfindens Tieck eignete, wer sich erinnert, wie Lesen für ihn oft zum Erleben wurde, der sieht sich von selbst genöthigt, nach literarischen Vorbildern für seine „Genoveva“ auszuschauen. Und der Dichter erleichtert dem Forscher das Suchen. Wir hören von ihm selbst, dass sich „Erinnerungen, Vorsätze und poetische Stimmungen“ mit dem „Märchen“ von der heiligen Genoveva verbunden hätten. Was unter den „Vorsätzen“ und „Stimmungen“ zu verstehen ist, sahen wir schon. Eine Richtung, aus welcher die „Erinnerungen“ auf ihn zukamen, hat uns Tieck selber angezeigt, wenn er auf Maler Müllers „Golo und Genoveva“ aufmerksam macht. Ein Jahr bevor er das Volksbuch las, hatte er bereits das Manuscript dieses Sturm- und Drang-Schauspiels gelesen. War diese Lectüre auch keine sehr intensive, so mag man doch von vornherein vermuthen, dass sie auch irgendwie befruchtend auf die Phantasie des Dichters wirkte, der an die Behandlung des gleichen Stoffes gieng.

Den großen Eindruck, den beim Lesen des Müller'schen Manuscriptes das traurige Liebeslied: „Mein Grab sei unter Weiden“, das die wichtigsten Momente in Golos Geschick begleitet, auf Tieck machte, hebt dieser im Vorberichte zu seinen Schriften selbst hervor.[1]) Die Einschaltung eines solchen Liedes

[1]) Tieck, Schriften, 1 Bd., XXVII.

nimmt er mit Bewusstsein aus Müllers Drama in das seine herüber.

Vergleicht man das Lied bei Müller[1]) (dessen Stimmung auch Werthers Worte: „Ach, ich wollte ihr begrübt mich am Wege, oder im einsamen Thale . . .“ schon ausdrücken) mit dem Tieck'schen[2]) auf seinen Inhalt hin, so ergibt sich auf den ersten Blick eine Übereinstimmung in allem Wesentlichen. Todessehnsucht eines unglücklichen Liebhabers, geknüpft an den gleichen düsteren Naturhintergrund, ist der Vorwurf beider Gedichte. Den Wunsch nach dem einsamen Grabe, den die zwei ersten Verse Müllers aussprechen, behandelt die erste Strophe Tiecks. „Der Kummer“, der mit dem Grabe enden soll und den die folgenden Müller'schen Zeilen schildern, erfüllt die zweite Strophe Tiecks, welche den „Kummer“ als den Schmerz eines verstoßenen Liebhabers ausführlicher charakterisiert. Wie Müllers Lied in den Schlussversen zum Wunsch und Naturbild des Anfanges zurückkehrt, thut es auch Tiecks letzte Strophe. Also Inhalt und Gliederung des Inhaltes sind bei beiden Dichtern dieselben. Tieck bereichert und erweitert nur, was Müller in gedrängter Kürze sagt. Das eingehendere Verweilen bei der Naturscenerie ist bezeichnend für den Romantiker. Grund und Art der Todessehnsucht müssen bei Tieck genauer ausgeführt werden, weil das Lied nicht wie bei Müller bloß Empfindungs-Aussprache Golos ist, dessen Herzleid wir schon einen Act lang kennen und der daher mit dem einen Worte „Kummer“ deutlich macht, was er sagen will, während das Lied bei Tieck von einem unbekannten Verstoßenen stammt und auch zunächst von einem Unbetheiligten gesungen wird.

Eine wesentliche Differenz liegt aber in der Verwendung des Liedes bei Müller und Tieck. In Müllers Drama ist es zweimal directer lyrischer Ausfluss von Golos Stimmung[3]) und einmal soll es eine bestimmte Stimmung in ihm wecken.[4]) Diese Art von Wiederholung lässt einen eigenthümlichen Ton weicher Schwermuth über dieses Drama hinschweben.[5]) Bei Tieck tritt

---

[1]) „Golo und Genoveva“ in Kürschners „Deutsche Nationalliteratur“, 81. Bd., hrg. v. Sauer, S. 30.

[2]) Tieck, Genoveva, 113.

[3]) Golo und Genoveva, 30, 103.

[4]) Ebd., 143 f.

[5]) Seuffert, Maler Müller, 171.

das Lied als etwas ganz Fremdes an Golo heran, aber es überwältigt sein Herz beim ersten Anhören mit einer geheimen räthselhaften Macht, dass ihm die Thränen nahe sind.[1]) Etwas Ahnungsschweres liegt in dieser ersten Einführung des Liedes. Der verliebte Golo benützt im weiteren Verlaufe das Lied auch, um mit dessen Worten seine Empfindung zu entladen.[2]) Vor dem Tode drängen sich die Verse des Liedes in sein Gebet.[3]) Was der unbekannte Dichter in seinem Liede sagt und wünscht, erfüllt sich nach und nach an Golo; ein Grab unter Weiden, das jener sich wünscht, wird diesem zutheil. Golo betrachtet schließlich auch selbst das Lied als eine Schicksalsverkündung und beruft sich auf das Versprechen des Liedes, das sich an ihm erfüllen soll.[4]) So hat das Lied bei Tieck eine ganz eigene Stellung gewonnen. Wie eine geheimnisvolle räthselhafte Schicksalsstimme klingt es erst zufällig an Golos Gemüth, wie die Stimme einer unbekannten Macht, die verborgen die Erlebnisse des Ritters zu lenken scheint, begleitet es dann Golo bis zum Grabe. Als schicksalsmäßigen Zuruf an Golo charakterisiert sich das Lied sogar stilistisch durch den Doppelsinn der Selbstanrede in der zweiten Person. „Such' zum Troste dir ein Grab" sagt zunächst der Dichter des Liedes zu sich selbst; „Such' zum Troste dir ein Grab" sagt das Lied zu Golo. Nach unmittelbarer, kräftiger Aussprache der Empfindung strebt Müller, der Dichter der Geniezeit: die geheimnisvoll anklingende Stimmung und die Kunst der feinen, ahnungsvollen Beziehungen und das Hereingreifen einer überirdischen Schicksalsmacht in das Menschenleben interessiert Tieck den Romantiker.

Außer diesem Liede blieben Tieck noch „dunkle Erinnerungen vom Ganzen und klare von einzelnen Stellen des Müller'schen Dramas. Verschiedene Gestalten nahmen bei Tieck, wie gezeigt wurde, ein anderes Wesen an, als sie im Volksbuch hatten. Sollten nicht die „Erinnerungen" an das Drama gleichen Inhaltes als wirkende Kräfte bei diesen Verschiebungen mitgeholfen haben? Müllers Drama verdankt aber selbst wieder verschiedene Züge Goethes größeren Jugendwerken „Götz" und

---

[1]) Tieck, Genoveva, 113.
[2]) Ebd., 137, 190, 202.
[3]) Ebd., 311.
[4]) Ebd., 312.

„Werther“.[1]) Die Lectüre dieser nämlichen Dichtungen Goethes ist auch für den jungen Tieck einst ein Ereignis gewesen. Den „Götz“ soll er so gut wie auswendig gewusst haben, „Werther“ hatte ihn aufs tiefste ergriffen. Dies gibt uns ein Recht, hier alle diese literarischen Erfahrungen Tiecks zusammenzunehmen und beim Vergleiche mit Müllers Drama ab und zu auch einen Blick auf „Götz“ und „Werther“ zu werfen. Die innerlich verwandten dichterischen Gestalten mussten auch als verwandte Erlebnisse und Kräfte in Tiecks Phantasie wirksam sein. Es wird eine resultierende aus mehreren verwandten Kräften.

Tiecks Golo wird kaum seine Verwandtschaft mit der Gestalt, die Müller schuf, verleugnen können. Mehr als ein Zug von Familienähnlichkeit zeigt sich bei näherer Betrachtung. Müllers Golo ist vor seiner unglücklichen Liebe ein heiterer Ritter, der es versteht, angenehmen Zeitvertreib zu schaffen.[2]) „Er ist auch Maler . . . Und Musikant; hat alle Talente.“[3]) Seine Sangeskunst übt er gelegentlich aus. Ganz ähnlich hören wir im Eingange der Tieck'schen „Genoveva“ Golo schildern und auch dieser übt im Verlaufe des Stückes einzelnes von dem, was ihm hier beigelegt wird. Ein lustiger Reiter, der sein frohes Morgenlied singt, galoppiert er ins freie Feld. „Er kann alles,“ — versichert der Schäfer Heinrich — „er singt, er musiciert, er kann Gemälde machen, er tanzt und ist auch ein Dichter“.[4]) Tiecks Golo versteht es ebenfalls, die Menschen froh zu machen.[5]) So war ja auch schon Weislingen im „Götz“ der „edelste, verständigste und angenehmste Ritter in Einer Person“ vor seiner Liebschaft mit Adelheid. Der „Maler“ endlich geht auch bis auf den „Werther“ zurück.

Die Art, wie der Stürmer und Dränger und der Romantiker die Liebes-Entwickelung an ihren Helden darstellen, zeigt auch manche auffallende Berührungspunkte. Aus dem abstoßenden Wüstling der Legende ist bei beiden Dichtern ein liebenswürdiger Ritter geworden, dessen erwachende Liebe zunächst eine reine Neigung ist, die mit religiöser Ehrfurcht zum geliebten Wesen aufblickt und in Ausdrücken religiöser Verehrung zu

---

[1]) Seuffert, Maler Müller, 159—163.
[2]) Golo und Genoveva, 16, 33.
[3]) Ebd., 19, 29 f.
[4]) Tieck, Genoveva, 112.
[5]) Ebd., 131, 9 ff.

demselben spricht. „Götz" und „Werther" gehen auch hier als Vorbild voraus.

Götz (Franz):

„... ich fühlte in dem Augenblick, wie's den Heiligen bei himmlischen Erscheinungen sein mag."

Werther:

„Leb' wohl, Engel des Himmels!" — „Lippen! auf denen die Geister des Himmels schweben." — „... habe ich nicht, gleich einem Kinde, ungenügsam allerlei Kleinigkeiten zu mir gerissen, die du Heilige berührt hattest!"

Müller:

„Daß ich mich erquicke an ihren Spuren: Das sei es auch alles, reine Anbetung, wie die Liebe zum schönsten Gestirn, ... so sei mein Weben stiller Wunsch, Gebet zu ihr!"[1])

Tieck:

„Ja, ihr habt recht, ihr seid ein göttlich Bild,
Drum muss man euch Reliquien gleich verehren,
Mit stummer Inbrunst und aus frommer Ferne."[2])

Müllers Golo wird von einem geheimen Zuge seines Herzens, über den er sich noch keine klare Rechenschaft gibt, in das Vorzimmer Genovevas geführt.[3]) (Werther.) Auch bei Tieck sieht sich Golo unvermerkt in der Nähe seiner Geliebten.[4]) Überall kämpfen reine Herzensneigung und Sinnlichkeit zuerst einen harten Kampf. Jeder von beiden muss sich die Berechtigung seiner Leidenschaft erst einreden. (Werther—Weislingen.) Jeder möchte der Gefahr entfliehen, aber es gelingt nicht. (Werther—Weislingen.) Jeder spricht in Liedern von seinem Liebeskummer zur Geliebten.

Bei der reinen schwärmerischen Liebe bleibt es aber weder in dem einen noch im andern Falle. Die Leidenschaft wächst und wächst und wird zum zehrenden Gifte. Nach der fehlgeschlagenen Liebeswerbung ist Müllers Golo höchst rathlos und muss sich ganz und gar der führenden Hand Mathildens anvertrauen.[5]) Nicht viel besser ergeht es Golo bei Tieck nach der Porträtscene; auch er wäre ohne seine Amme Gertrud hilflos.[6]) In beiden Helden geht mit der wachsenden Liebe eine große Veränderung vor sich. Müllers Golo findet an seiner glänzenden

---

[1]) Golo und Genoveva, 18.
[2]) Tieck, Genoveva, 136; vgl. 180, 17, 225, 10.
[3]) Golo und Genoveva, 18.
[4]) Tieck, Genoveva, 131.
[5]) Golo und Genoveva, 58 ff.
[6]) Tieck, Genoveva, 191 ff.

Zukunft kein Interesse mehr.[1]) Auch bei Tieck wird dem Ritter alles zuwider und gleichgiltig, was ihm sonst Freude machte.[2]) (Werther.) Das Problem, wie ein „edler Mann" durch seine ungezügelte Leidenschaft so „tief hinuntersinken"[3]) muss, wollen Müller und Tieck[4]) entwickeln. Wie der biedere, treue Adolf bei Müller, tadelt der alte Wolf bei Tieck diese schlimme Veränderung am Verliebten.[5]) (Auch Adelheid an Weislingen.) — Die Art des Empfindens beider Liebhaber hat auch viele Ähnlichkeit. Bei jedem entfacht sich eine tiefe Leidenschaft, die sich wohl in erregten und schwermüthigen Gefühlswallungen auslebt, dann wieder in weichen Sehnsuchtsstimmungen versinkend schwelgt, aber es fehlt dabei jeder kräftige Impuls zu entschlossenem Handeln. Am auffallendsten tritt diese Willensschwäche allerdings an Müllers Golo hervor, weil neben ihm das willenskräftige Machtweib Mathilde steht, die ihren weichlichen Schützling Schritt für Schritt vorwärts führen muss, während Tiecks kraftloser Held durch kein so übermächtiges Gegenspiel in Schatten gestellt wird. Beide liebesiechen Ritter gefallen sich in wehmüthigen Todesgedanken. Es muss aber hier auch angemerkt werden, dass Tiecks Gemüthsanlage und langgenährte Neigung für düstere Stimmungen dem Vorbilde aus der Wertherzeit besonders verwandt entgegenkam. Der „Werther" selbst aber und verwandte Dichtungen waren für Tiecks Gemüth nicht ohne Einfluss.

Müllers Golo sieht, nachdem er verschiedene Unthaten begangen hat und von Gewissensbissen gepeinigt wird, mit seinem überreizten Gehirn Gespenster,[6]) er wüthet gegen die eigenen Freunde und Helfershelfer, er reißt Steffen zu Boden[7]) und sticht nach Mathilden.[8]) Vom Gespenstersehen zeigt sich bei Tieck nur noch eine schwache Spur,[9]) wohl aber stürzt auch Tiecks Golo seinen einzigen treugebliebenen Benno, der die Rolle Steffens theilweise übernommen hat, in einem dumpfen Wuthanfall in

---

[1]) Golo und Genoveva, 33.
[2]) Tieck, Genoveva, 131, 164, 182.
[3]) Golo und Genoveva, 73, 103, 122.
[4]) Förster, Biographische und literarische Skizzen, 284.
[5]) Tieck, Genoveva, 195.
[6]) Golo und Genoveva, 119, 25 f.
[7]) Ebd., 120.
[8]) Ebd., 126.
[9]) Tieck, Genoveva, 268, 3 ff.

den Abgrund.[1]) — Schon bei Müllers Helden (Weislingen — Werther) legt sich die Liebesleidenschaft mit so unwiderstehlicher Gewalt auf die Seele, dass sich der Unglückliche unter dem Banne einer unbezwingbaren Schicksalsmacht fühlt.[2]) Wie verwandt gerade diese Auffassung Tiecks eigener Anschauung war, zeigte schon die Betrachtung des traurigen Liedes und verschiedene andere Dichtungen bestätigen es. In „Abdallah“, „Lovell“, „Karl von Berneck“ herrschen dunkle Gewalten über die Menschen, über Menschen, in denen sich keine eigene spontane Willenskraft zu regen scheint, sondern eine elementare geheime Naturgewalt bewegt sich in ihnen. Diese fremdartige Gemüthsrichtung Tiecks ist auch in der „Genoveva“ dort wirksam, wo sich Golo von einer dunkeln, unüberwindlichen Macht fortgestoßen fühlt.[3]) Die literarischen Vorbilder nährten und entwickelten Tiecks Gemüthsrichtung selbstverständlich.

Jene Episode, die bei Müller Golos Zusammentreffen mit dem Schäfer Brandfuchs schildert und das Los des unglücklichen Ritters mit dem harmlosen Glück des anspruchlosen Schäfers contrastiert,[4]) scheint nicht ohne Einfluss auf Golos Zusammentreffen mit dem Schäfer Heinrich bei Tieck[5]) geblieben zu sein. Jedesmal drängt sich auch das Erinnern an die vergangenen Zeiten und damit die gleiche Wehmuthstimmung ein. Tieck liebt solche Contraste und solche Stimmungsbildchen freilich noch mehr als Müller. — Müllers Golo wird von den racheheischenden Rittern, mit denen er zur Jagd ausgezogen ist, wirklich gejagt wie ein Wild.[6]) Tiecks Ritter fühlt sich nur wie ein gehetztes Wild.[7]) Die wiedergefundene Genoveva erscheint dort Golo wie eine auferstandene Todte[8]) (Weislingen—Maria): hier wie ein Traumbild.[9]) Diese Abschwächung der äußeren, drastischen Handlung zur inneren Stimmung, des gestaltlich Greifbaren ins dämmernd Unbestimmte des Traumes entspricht wieder ganz der Neigung

[1]) Tieck, Genoveva, 292.
[2]) Golo und Genoveva, 34, 4, 103, 9, 159, 14.
[3]) Tieck, Genoveva, 172, 6 ff., 182, 22, 202, 14, 261, 3, 293, 14 ff.
[4]) Golo und Genoveva, 143 f.
[5]) Tieck, Genoveva, 295 f.
[6]) Golo und Genoveva, 152 f.
[7]) Tieck, Genoveva, 298.
[8]) Golo und Genoveva, 156.
[9]) Tieck, Genoveva, 305.

des romantischen Dichters. Die Verwendung des begleitenden Liedes in der Weise Müllers verlangte auch die gleiche Situation und Stimmung für die Todesscene Golos bei Tieck: unter dunkeln Weiden im einsamen Thale. Wie hier das einemal Golos Gegner ritterlichen Tod und Begräbnis verweigern, so verweigern Siegfrieds Bruder und Vetter das anderemal (abweichend vom Volksbuche) das ehrliche Begräbnis. Müllers Golo erreicht aber mit Gewalt,[1]) was Tiecks Golo erbittet.[2]) Wieder ein Entfernen des Drastischen.

Lassen sich die Einwirkungen des Müller'schen Helden vielfach deutlich verfolgen, so sind die Nachwirkungen der Genovevagestalt Müllers auf ihre Nachfolgerin lange nicht so beträchtlich. Begreiflich, die ganz verschiedene Auffassung dieser Gestalt bei beiden Dichtern erklärt es. Dort und da nur blickt das Vorbild noch ein wenig hervor. Den glücklichen poetischen Griff, den Müller thut, wenn er seine Genoveva voll trüber Ahnung ihren Gatten dringlich bitten lässt, dass er sie mit in den Krieg nehme,[3]) hat auch Tieck sofort empfunden und ihn für seine Heldin gleichfalls verwendet.[4]) Tieck lässt aber wieder die trüben Stimmungen und Ahnungen, wovon die Abschiedsscene erfüllt ist, die bei seinem Vorgänger nur kurz anklingen, lange und behaglich austönen. — Müllers Genoveva ist von argloser, naiver Gemüthsart und schürt ohne Wissen und Absicht Golos Liebe wie Tiecks höchst naive Heilige, wenn auch Tieck diese Naivetät und Arglosigkeit in einer Weise ausnützt, die das psychologisch Glaubhafte übersteigt. Das unbefangene, frische und heitere Gebaren Genovevas in der Porträtscene[5]) bei Müller sowie in der Unterhaltung mit Mathilden in der Balkonscene[6]) konnte recht wohl der Heldin Tiecks für ihre arglose Theilnahme, für ihr Zutrauen zu Golo ein wenig die Richtung angegeben haben.[7]) Naivetät und Unschuld verbinden sich dort wie hier. Über Golos Traurigkeit äußern sich beide Frauen recht ähnlich. Das Volksbuch gab Tieck für diese Einzelzüge keinen Wink. — Bei Müller

---

[1]) Golo und Genoveva, 158 f.
[2]) Tieck, Genoveva, 311 f.
[3]) Golo und Genoveva, 8 f.
[4]) Tieck, Genoveva, 120.
[5]) Golo und Genoveva, 18 ff.
[6]) Ebd., 44 ff.
[7]) Tieck, Genoveva, 136, 187.

und bei Tieck singt die Mutter im Kerker ihrem Kinde ein Schlummerliedchen.[1])

Tiecks Siegfried erinnert an sein Vorbild besonders durch das, was ihm fehlt, nämlich Temperament und warmblütiges, individuelles Leben. Siegfried ist jedesmal ein herzlich unbedeutender biederer Ehemann und tüchtiger Kriegsmann, der nur dann ein wenig ins Feuer geräth, wenn er von der Untreue seiner Frau hört oder Golo entlarvt sieht. Tiecks Siegfried ist daneben ein wenig fromm, abergläubisch und sentimental; nichts in hervorstechendem Grade. Die Farben haben überall etwas Mattes, Verblichenes. Jeden von beiden beschleichen im Lager trübe Ahnungen.[2]) Der Ausdruck ihrer Trauer um die verlorne Gattin ähnelt sich.[3]) Der Gedanke Bernhards über die untreue Frau bei Müller[4]) geht bei Tieck auf Siegfried über.[5])

Golo bekommt als gesinnungstreuen Diener und Helfershelfer bei Müller den derben Kerl Steffen, der ein gut Theil des volksthümlichen Hanswurstes in sich birgt, an die Seite und beim Ritter Tiecks vertritt Benno dessen Stelle. Benno, obschon ein etwas weniger ruppiger Bursche als Steffen, müsste sich doch mit diesem ganz trefflich verstehen. Denn, wenn Steffen auf „Fressen und Saufen" hält,[6]) so findet auch Benno beim Essen und Trinken am besten seine Rechnung[7]) und „Wohlanständigkeit" mag er dabei nicht leiden.[8]) — Beim Überfall auf Dragones und Genoveva erscheinen „Mathilde mit Knechten und Steffen".[9]) Ebenso tritt bei Tieck Golo ein „mit Benno und anderen Knechten".[10]) — Steffen und Benno werden als Boten mit der verleumderischen Nachricht an Siegfried geschickt.[11]) Steffens Geldgier[12]) verunziert, wenn auch in etwas minderem Grade, Benno.[13])

---

[1]) Golo und Genoveva, 97, und Tieck, Genoveva, 231.
[2]) Golo und Genoveva, 86, 88; Tieck, Genoveva, 202 f.
[3]) Golo und Genoveva, 129, 34 ff.; Tieck, Genoveva, 264, 20 ff.
[4]) Golo und Genoveva, 91.
[5]) Tieck, Genoveva, 237, 9 ff.
[6]) Golo und Genoveva, 29, 86, 150, 10.
[7]) Tieck, Genoveva, 131, 177, 28, 179, 10.
[8]) Ebd., 178.
[9]) Golo und Genoveva, 68.
[10]) Tieck, Genoveva, 213.
[11]) Golo und Genoveva, 82, 85 ff.; Tieck, Genoveva, 234 ff.
[12]) Golo und Genoveva, 86.
[13]) Tieck, Genoveva, 262.

Steffen und Benno bleiben bei Golo, nachdem sich dieser von Siegfrieds Hofe geflüchtet; beide werden von ihrem Herrn übel behandelt.

Ist Steffen-Benno eine Art Vertrauter für Golo, so ist es wenigstes anfangs Mathilde-Gertrud für Genoveva. Der Dichter des Sturmes und Dranges macht, um den dramatischen Conflict zu verschärfen, die Amme der Legende zu Golos Mutter, während Tieck, der Legende folgend, die Amme beibehält. Das Weib voll dämonischen Zaubers, voll Thatkraft, Leidenschaft und Rücksichtslosigkeit, das Machtweib, das die Männer um sich her in den Untergang reißt, wie Mücken, die sich in die Flamme stürzen, verblasst zwar ganz in der Phantasie des Romantikers,[1]) doch einige erkennbare Nachwirkungen dieser überaus lebendigen Gestalt vererbten sich immerhin auf die Amme Gertrud. Während die Amme des Volksbuches erst nach der Einkerkerung Genovevas in die Handlung eintritt, greifen Mathilde und Gertrud schon früher in Golos Liebesangelegenheit ein. Beide Dichter erweitern also die Rolle im gleichen Sinne. Mathilde macht dem verliebten Golo Hoffnung auf Erfüllung seiner Wünsche,[2]) sie sucht ihm seine Schwermuth und seine Todesgedanken auszureden und belehrt ihn über die leichte Besiegbarkeit der Frauen;[3]) all das thut auch Gertrud.[4]) Mathilde und Gertrud missbilligen Golos unüberlegtes, rasches Darauflosgehen bei der Liebeserklärung.[5]) Beide wecken in ihrem Liebling aufs neue die schlummernde Leidenschaft, nachdem sich diese unter dem ersten Misserfolge scheu zurückgezogen hatte. Doch Gertruds Einfluss ist lange nicht so energisch vorwärtstreibend wie der Mathildens. Gertruds Thun beschränkt sich auf ein Rathen, Vermitteln, Forthelfen. Mütterliche Liebe und Theilnahme für Golo entfaltet auch Gertrud, obschon sie bloß seine Amme ist. Müller und Tieck suchen das Widerliche an der Art der Amme, wie sie das Volksbuch vorführt, zu beseitigen und geben dem an sich unschönen Charakter eine verständlichere ethische Grundlage. Was Tieck von Müller übernimmt, sind äußerliche Züge. Das innere Wesen des „Machtweibes“ aus der Geniezeit, dämonische Schönheit, zügel—

[1]) Seuffert, Maler Müller, 172.
[2]) Golo und Genoveva, 38 ff.
[3]) Ebd., 58 ff.
[4]) Tieck, Genoveva, 179 ff.
[5]) Golo und Genoveva, 69; Tieck, Genoveva, 193, 202.

lose Sinnlichkeit, rücksichtslose Thatkraft, ein Übermenschenthum, das sich „jenseits von Gut und Böse" ansiedelt, all diese hervorstechenden Züge haben an Tiecks Gertrud keine Spur zurückgelassen. So kommt es, dass bei Tieck wie im Volksbuch wieder Gertrud sich um eine bessere Verpflegung der gefangenen Wöchnerin bemühen kann,[1]) während dies bei Müller eine Gärtnersfrau thun muss. Wenn Gertrud zu Golo sagt: „Ihr müsst durch die rauhe Zeit hindurch" so eignet sie sich ein Lieblingswort Mathildens an, aber das an sich kräftige Wort verliert seine Kraft im Munde einer Gertrud. Diese wird schließlich „krank in ihrem Wahnsinn" und verschwindet dann gänzlich aus dem Drama. Diese Nachricht, dass Gertrud hinter der Scene im Wahnsinn liege, ist auch nur ein blasser Reflex der grellen Sterbescene Mathildens.[2]) Nach dem Höhepunkte der Verwickelung tritt Mathilde etwas, Gertrud ganz zurück. Mathilde und Gertrud sind also bei beiden Dichtern ähnlich zwischen Golo und Genoveva gestellt. Überall werden sie aus Vertrauten der Gräfin Genoveva zu deren Verfolgerinnen, und zwar immer dem vergötterten Schützling zuliebe.

Treu zu Genoveva halten bei Müller Adolf, Dragones und die Gärtnerfamilie, bei Tieck Wolf, Drago, Wendelin, Heinrich und Else.

Müllers Adolf, der alte biderbe Ritter und Schlosshauptmann, der gerne mit in den Mohrenkrieg zöge, wenn es in seinem Alter noch angienge,[3]) ist derselbe Typus des alten treuen Unterthanen auf der Burg wie Tiecks Wolf, der nicht minder gern mit Siegfried ziehen möchte,[4]) der sich ebenso närrisch über den heimgesandten Mohrensäbel freut[5]) wie Adolf über den von seinem künftigen Schwiegersohne erbeuteten „Türkensäbel".[6]) Bei Müller wird dies Motiv weiter verwendet, bei Tieck verschwindet es ohne Spur aus der Dichtung. Adolf und Wolf tadeln Golos, des Liebeskranken, verändertes Wesen.

Drago ist bei Tieck ganz nach dem Volksbuch gearbeitet. Er übernimmt außerdem eine religiöse Rolle, während ihn Müller fast ganz verweltlicht.

---

1) Tieck, Genoveva, 229.
2) Golo und Genoveva, 146.
3) Ebd., 7, 14.
4) Tieck, Genoveva, 118, 36, 119, 1 ff.
5) Ebd., 168.
6) Golo und Genoveva, 31, 20, 62, 30.

Der Schäfer Brandfuchs singt einmal vor Golo das traurige Liebeslied,[1]) ebenso der Schäfer Heinrich bei Tieck.[2])

Die beiden Mörder, die Müller nach Shakespeare'scher Weise einführt[3]) und deren Charakterverschiedenheit die Legende nur flüchtig andeutet, wirkten außer den Shakespeare'schen jedenfalls auf die beiden Gesellen bei Tieck nach.[4]) Überall ist der eine ganz hart und fühllos, der andere menschlicher gesinnt; überall müssen sie sich für ihr Geschäft Muth antrinken. Tieck mildert aber das Rohe und Derbrealistische seines Vorgängers um viele Grade, wenn auch einiges davon in der Trinkscene und in Bennos sonstigen Reden übrig bleibt.

Weniger deutlich als für die Charaktere und ihre Gruppierung, lässt sich Müllers Vorbild im scenischen Aufbau des Tieck'schen Dramas verfolgen. Da die erste Anregung zur Behandlung der Genoveva-Legende für Tieck von Müller ausgieng, so muss allerdings das eine auch festgehalten werden, dass Tieck von Müller lernte, Verschiedenes aus Shakespeare, „Götz“ und „Werther“ in die Dramatisierung des Volksbuches hereinzunehmen. Wie viel für den raschen Scenenwechsel sowie für die Art des sorgfältigen Wiedergebens aller nur möglichen Vorgänge vor den Augen des Zuschauers und des Zeitausfüllens für Vorgänge hinter der Scene bei Tieck auf Shakespeare zurückzuführen ist, wie weit dafür im einzelnen Falle Müller oder Goethe in Betracht kommen, lässt sich meines Erachtens nicht mehr feststellen, da der junge Goethe und Lenzens Dramen Tieck längst ebenso vertraut waren als Shakespeares Werke. Das nämliche gilt von der Einführung episodischer Figuren und paralleler Nebenhandlungen. All das sind eben Bestandstücke, die ebenso in Shakespeares Technik wie in jener der Stürmer und Dränger wiederkehren. Freilich wird man am liebsten immer zuerst an Shakespeare denken, wenn man Tiecks Begeisterung für diesen Dichter sich vor Augen hält.[5])

Für die Ausführung der Abschiedsscene bei Tieck scheint Müller'scher Einfluss nicht gerade ausgeschlossen. Denn auch Müller macht schon aus dem einfachen Abschied der Legende

---

[1]) Golo und Genoveva, 143.
[2]) Tieck, Genoveva, 113.
[3]) Golo und Genoveva, 114 ff.
[4]) Tieck, Genoveva, 252, 254 ff.
[5]) Vgl. Solger, 502; Poetisches Journal, 1. Jahrg., 1. Stück, 27.

eine bunte Gruppe von Scenen. Zwei davon sind als Abschiedsscenen in Parallele gestellt. Von hier ausgehend, reiht Tieck noch weitere Abschiedsscenen aneinander. Müllers breit gerathene Aufbruchsscenen sind aber neben Tiecks Schilderung des Abschiedes fast knapp zu nennen.

Die Hingabe an die Natur und ihre Stimmung, die bei Müller, Goethe und Shakespeare bezeichnend hervortritt und die Art dieses Dichters, die Natur als Umgebung und Hintergrund für seelische Vorgänge wirksam zu benützen, konnte für Tieck außer seiner eigenen Neigung ein Anlass mehr sein, seine „Genoveva“ reichlich mit Naturstimmung zu durchweben und landschaftliche Hintergründe für gewisse Scenen zu schaffen. Die Balkonscene mit Serenade und Sommernachtzauber im Müller'schen Drama[1]) konnte von Tieck unmöglich übersehen werden. Daneben musste sich dann auch das Original bei Shakespeare von selbst einstellen. — Müllers Adam sagt einmal vor Genovevas Gefängnis:[2]) „Soll denn die Sonne scheinen jetzt? Möchte auch nicht scheinen, wenn ich Sonne wäre, herunter auf diesen jämmerlichen Erdball.“ Ähnlich spricht Tiecks Genoveva zu ihren Henkern:[3])

> „O seht, die Sonne will nicht niederscheinen
> Auf solche That, es will das Aug' der Welt
> Nicht sehn, was euch auf immer nagen würde.“

Hier müssen wir noch einen Blick auf „Werther“ werfen,[4]) dessen Bedeutung für die Entwickelung des Naturgefühles in der deutschen Poesie nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Werther sieht die Naturumgebung immer im Lichte seiner Stimmung. Wenn auch nicht mit gleich tiefem Gemüthsantheile, so doch in verwandter Art fühlt Golo seine Empfindung in die Natur hinein. Die Todessehnsucht Golos, den der Wasserfall in seine Tiefe herabzulocken scheint, geht ohne Zweifel auf Werther'sche Empfindungen zurück. Werther schreibt: „Ach mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund und athmete hinab! hinab! und verlor mich in der Wonne, meine Qualen, meine Leiden da hinabzustürzen! dahinzubrausen, wie die Wellen! . . . O Wilhelm! wie gern hätte ich mein Menschsein drum gegeben, mit jenem

---

[1]) Golo und Genoveva, 44 ff.
[2]) Ebd., 82; vgl. „Locrine“, 88 (Altenglisches Theater, II).
[3]) Tieck, Genoveva, 257.
[4]) Tieck, Krit. Schriften, 1. Bd., 82.

Sturmwinde die Wolken zu zerreißen, die Fluten zu fassen!“ Golo:[1])

> „Geh’ ich den tiefen Wasserfall vorüber
> Und höre unten seine Wellen brausen
> Und sehe den lebend’gen mut’gen Schaum
> Und wie der Strom sich weit hinunterreißt:
> Ich kann nicht sagen, welch ein tief Gelüst
> Mich dann befällt, in die Strudel abzuspringen,
> Daß sie mich unterwälzen und verschlingen.“

Der unglückliche Werther läuft in den Wäldern herum und stürzt in den Sturm hinaus. Der abgewiesene Golo ruft:[2]) „Hinaus! dem Winde sei ein Spiel, den Regenwolken und dem Blitz ein Ziel!“ Werther verkehrt gerne mit einfachen Leuten, die der Natur nahestehen, die dem überfeinerten Menschen als unverfälschte Natur erscheinen und macht sie zutraulich: Golo thut das nämliche.[3]) Die Empfindungsweise, die hauptsächlich von Rousseau ausgieng, sendet ihre schwächeren Wellenzüge bis in die romantische Dichtung herüber.

Ahnungen und Träume spielen bei Müller (dem wieder „Götz“ und „Werther“ vorangehen) ihre Rolle. Diese Elemente waren aber besonders geeignet, Tiecks Phantasie an einer sehr empfänglichen Seite zu berühren. Ahnung und Traum haben in seiner „Genoveva“ auch eine bedeutende Stelle. Wackenroder, Novalis und Tieck sind es, die mit großer Vorliebe in diesen geheimnisreichen Kreisen unseres Seelenlebens verweilen.

Schwer lassen sich die Einflüsse nachweisen, welche für das ritterliche Costüm, besonders für Tiecks Kriegsdarstellung maßgebend waren. Der „Kreuzzug“ gegen die Saracenen, der breitangelegte Auszug der Ritter in den Krieg sowie die Lagerscenen bei Müller schlagen schon die Richtung der Ritterdramen ein. Das Leben und Treiben auf der Burg, wie es Müller schildert, konnte Tieck einzelne Winke geben und diese Scenen waren geeignet, Tieck, der nun einmal für das Altdeutsche ein hohes Interesse und warmes Gefühl hegte, zu veranlassen, dieses ritterliche Costüm noch weiter auszuführen. An Anregungen verschiedener Art fehlte es für Tieck hier nicht, da er die Herrschaft der Ritterstücke auf der Bühne selbst als junger Mensch mit-

---

[1]) Tieck, Genoveva, 192.
[2]) Ebd., 190.
[3]) Ebd., 112 ff.

erlebt hatte. Und lassen wir die Dutzendware der Ritterdramen und Ritterromane beiseite, so müssen wir wieder hervorheben, dass Müller Tiecks associierende Erinnerung naturgemäß auf „Götz“ und Shakespeare zurückführen musste. Schlachtscenen, nächtlicher Kampf und Brand, der Contrast ehrlicher Ritter und falscher Feinde begegnete ihm im „Götz“. Noch mehr Schlachtscenen fand er bei Shakespeare. Wenn Tieck auch im allgemeinen mehr Sorgfalt für das alterthümliche Costüm und Colorit verwendet als Müller, so darf man doch auch bei ihm nicht zu viel erwarten. Das Costüm bleibt auch für ihn Nebensache, untergeordnetes Mittel zum Zweck, ein Mittel nämlich, die Stimmung des Alterthümlichen zu erregen.

Als „klare Erinnerungen von einzelnen Stellen“ des Müller'schen Werkes ließe sich noch dies und jenes ansprechen. Die Nachrichten vom Kriegsschauplatze und das Heimsenden von Beutestücken gehen offenbar auf das gleiche Motiv des Vorläufers zurück.[1]) Tieck beachtet aber den ursprünglichen Zweck und Sinn desselben, einen Contrast gegen Golos unthätiges „Verliegen“ auszudrücken, nicht mehr weiter. Er nimmt es als bloße Decoration für den Augenblick in sein Stück auf. Der Jagdscene mit dem Jagdliede bei Müller[2]) entspricht die Jagdscene mit dem Liede bei Tieck.[3]) Wie bei Müller Siegfrieds Vettern als Veranstalter der Jagd erscheinen,[4]) so bei Tieck Siegfrieds Bruder und Vetter Kunz.[5]) Der Inhalt des Reinigungsbriefes wird überall, abweichend vom Volksbuch, erst nach seiner Auffindung mitgetheilt und erscheint an einer dramatisch wirksameren Stelle. Namen und Namensform entlehnt Tieck nicht von Müller, wo er vom Volksbuch abweicht. Der Name „Wolf“ aber, der im Ritterdrama für alte Diener, Burgvögte und Leibknappen beliebt ist,[6]) deutet darauf hin, dass Tieck wohl auch die anderen gut altdeutsch klingenden Namen Otho, Günther, Kunz, Gertrud u. s. w. in ähnlicher Absicht, wie die Ritterdramendichter einführt.

* *
*

[1]) Golo und Genoveva, 31, 39, 62; Tieck, Genoveva, 167 f.
[2]) Golo und Genoveva, 151 f.
[3]) Tieck, Genoveva, 266 f.
[4]) Golo und Genoveva, 139 f.
[5]) Tieck, Genoveva, 297.
[6]) Vgl. O. Brahm, Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts, Straßburg 1880.

Betrachten wir das Müller'sche Gut und Eigenthum in Tiecks Drama, so will es in der That scheinen, die Vorwürfe, die Tieck einst wegen begangenen Plagiates zu hören bekam, seien doch nicht so ganz unberechtigt gewesen und Tiecks Bezeichnung dieser Entlehnungen als „dunkle Erinnerungen vom Ganzen und klare von einzelnen Stellen“ sei viel zu liebevoll uud selbstgerecht. Dass Tieck in recht schonender Weise, weil in eigener Sache, spricht, kann nicht geleugnet werden, ist aber nicht allzuschwer begreiflich. Von einem Plagiate im gewöhnlichen üblen Sinne des Wortes darf man aber hier so wenig reden, als etwa bei Lessings vielberufenen Entlehnungen. Die zusammengelesenen Steinchen machen noch lange nicht das Mosaikbild aus und all die entlehnten Motive und Charakterzüge (und wäre selbst ein halbfertiger Charakter wie Golo darunter) noch weniger Tiecks ganze Dichtung.

Wenn Tieck die verschiedenen Anleihen, die er bei Müller macht, nur als „dunkle Erinnerungen . . .“ behandelt, so lässt sich auch für diese Bezeichnung eine wohlwollendere Erklärung, als die seiner einstigen Gegner, finden. Tiecks Dichten gieng auch nicht „vom Buche zum Buche“, sondern „vom Leben zum Leben“, d. i. in diesem Falle vom inneren Erleben in der Phantasie zum Neuschaffen aus der Phantasie. Theater, Bücher und Kunst bieten Tieck die meisten Anregungen. Ganz anders, wie bei Goethe, dessen Poesie mehr dem Leben als den Büchern verdankt. Wenn Tieck „Götz“, „Werther“, Müller, Shakespeare u. s. w. liest, so leben ihm die Gestalten der Dichtungen leibhaftig in klarer Vision auf und besonders diese Gestalten haften in seiner Erinnerung mehr oder weniger lebendig, nicht aber die einzelnen Verse und Zeilen des Buches. Wenn dann Tieck das Volksbuch las, konnten sich recht gut Müllers Golo und von diesem herbeigerufen, Weislingen, Werther und andere Figuren einstellen und mit den aus dem Volksbuch aufwachsenden Gestalten unvermerkt zusammenfließen oder den Gestalten des Volksbuches eine bestimmte Färbung verleihen, ohne dass Tieck selbst es irgendwie deutlich merkte. Dass dabei auch einzelne Verse, Sätze, Bilder . . . sich bald klarer, bald minder klar reproducierten, hat nichts Auffallendes. Wollte Tieck, der die nämliche Legende dramatisch bearbeitete, die er schon einmal dramatisiert gelesen, jedes Nachwirken des Vorgängers genau vermeiden, er hätte Schritt für Schritt eigens gegen Erinnerungs-Contrebande kämpfen

müssen. Dazu wäre zum mindesten auch nöthig gewesen, dass ihm jemand Müllers Manuscript, das er ein Jahr vorher gelesen hatte, zu beständigem gewissenhaften Vergleichen auf den Schreibtisch gelegt hätte.

Neben der im ganzen identischen stofflichen Grundlage, die beiden Dichtern gemeinsam ist, kommt hier auch eine Art geistiger Verwandtschaft der Dichter selbst in Betracht. Diese äußerte sich in dem auffallend lebhaften Interesse, das Tieck stets für Müller hegte.[1]) Vorliebe für das mittelalterliche Ritterleben und für Volksthümliches, die Neigung zum Lyrischen und Musikalischen, Verehrung Shakespeares und des jungen Goethe, ein reger Natursinn bieten in der That mannigfache Berührungspunkte. Es war daher mehr als ein bloß geistreicher Einfall, wenn man Müller den „Romantiker der Sturm- und Drangperiode“ nannte, wie Hettner that. Behält man diese innere Verwandtschaft beider Dichter im Auge, so erscheint es auch um vieles verzeihlicher, wenn Tieck manches in seiner „Genoveva“ als rechtmäßigstes Eigenthum ansprechen mochte, was es vielleicht in Wirklichkeit nur zur Hälfte war und seine beharrliche Abwehr jeder Plagiatbeschuldigung wird um so begreiflicher. Unter solchen Umständen darf man wohl glauben, dass Tieck bona fide nur das herübergenommene Lied als nennenswerte Entlehnung betrachtete. Ein sorgfältiges Vergleichen seiner „Genoveva“ mit Müller und den anderen literarischen Vorbildern hätte Tieck später, als er dem eigenen Werke schon recht objectiv gegenüberstand, zu einer exacteren Sprache bewegen können. Gute Gelegenheit dazu hätte er gefunden, da er als erster Müllers Drama herausgab. Fühlte er sich aber des Plagiates schuldig, so hätte er die Herausgabe besser im eigenen Interesse unterlassen. Seine „Vorberichte“, die viele wertvolle Erinnerungen an seine dichterische Laufbahn enthalten und uns viele Aufschlüsse über das Wesen seiner Kunst gewähren, machen nicht den Eindruck, als ob Tieck je mit so ängstlicher philologischer Genauigkeit zuwerke gegangen wäre. Nicht zu vergessen, dass fast drei Decennien vorüber waren, als er darangieng, seine einstigen dichterischen Stimmungen und literarischen Beziehungen aus der Erinnerung darzustellen.

---

[1]) Vgl. Köpke, 1. Bd., 323 ff., 349; Tieck, Schriften, 1 Bd., XXXII ff., 4. Bd., 418 f.

Wie Tieck an dem, was er von Müller übernimmt, in seiner Art an allem Drastischen und Kraftvollen mildernd und abschwächend änderte (also ganz ähnlich wie beim Volksbuch), wie er Ahnung, Traum und Naturstimmung, also gerade jene Dinge, die seinem Empfinden wahlverwandt entgegenkamen, aufnahm und liebevoll erweiterte, wie er selbst dem begleitenden Liede, das er absichtlich und mit Bewusstsein entlehnt, eine andere Stellung in seiner Dichtung anwies, sahen wir im Verlaufe der Untersuchung. Das Wichtigste und Bemerkenswerteste bleibt, dass durch alle Entlehnungen aus Müller das Gesammtbild der Tieck'schen „Genoveva“ und die Gesammtauffassung derselben nicht wesentlich bestimmt wird. Alles dient nur zur Ergänzung und Ausfüllung der Legende des Volksbuches. Motive und Vorstellungen, die Tieck von außen her aufnimmt, gehen außerdem immer durch das Medium seiner Individualität hindurch und müssen sich der Auffassung des Ganzen unterordnen und diese Gesammtauffassung der Legende bei Tieck ist von der Müllers so verschieden, als eben Geniezeit und Romantik bei allen gegenseitigen Berührungspunkten doch immer verschieden sind.

2. Tieck und Shakespeare.

„Das Centrum meiner Liebe und Erkenntnis ist Shakespeares Geist, auf den ich alles unwillkürlich und oft, ohne dass ich es weiß, beziehe, alles, was ich erfahre und lerne, hat Zusammenhang mit ihm, meine Ideen so wie die Natur, alles erklärt ihn und er erklärt die andern Wesen, und so studiere ich ihn unaufhörlich.“[1]) Diese Worte schrieb Tieck in sein „Poetisches Journal“, das im gleichen Jahre mit der „Genoveva“ erschien und sie kennzeichnen seine Stellung zum großen englischen Dramatiker, seine unbegrenzte Verehrung, seine ehrfürchtige Begeisterung.

Shakespeare war von der Schulbank an Tiecks lieber Freund und Lebensgefährte. Als Gymnasiast hatte unser Poet heißhungrig einen Band der Eschenburg'schen Übersetzung um den andern verschlungen.[2]) Sechzehnjährig huldigte er seinem Abgotte mit der kleinen Dichtung „Die Sommernacht“. In Göttingen (1792 bis 1793) gieng er an ein eifriges Studium Shakespeares und des

[1]) Poetisches Journal, 1. Jahrg., 1. Stück, 27.
[2]) Haym, 22.

altenglischen Theaters in der Originalsprache.[1]) Die nächste Frucht dieser Beschäftigung war die Bearbeitung des „Sturm“ und zwei Abhandlungen über Shakespeare. Der Einfluss dieser Studien lässt sich im Costüm des „Lovell“ sowie in manchen Zügen des „Blaubart“ und „Zerbino“ erkennen.[2]) A. W. Schlegels Übersetzung (von 1797 an erscheinend),[3]) entzückt Tieck ganz besonders; denn hier findet er den Engländer in deutscher Sprache „gleichsam neu erschaffen“.[4]) Im „Zerbino“ versetzt er ihn mit den größten Meistern der Weltliteratur in den Garten der Poesie. Gleichzeitig nimmt er das längstgeplante große Werk über Shakespeare in Angriff, kommt aber über die zwei „Briefe über Shakspeare“, die im „Poetischen Journal“ stehen und höchstens eine Einleitung zum Werke selbst abgeben könnten, zunächst nicht hinaus.[5]) Diese „Briefe“ sind ein Erguss der tiefen schwärmerischen Verehrung, mit der Tieck vor dem britischen Heros auf die Knie sinkt. Auch zu diesem „Kunstheiligen“ sieht er mit inniger Bewunderung, mit Andacht und Entzücken empor, wie er mit Wackenroder zum lieben, wackern Albrecht Dürer und zum göttlichen Rafael aufgeblickt hatte.[6])

Nur tiefe Ehrfurcht und Enthusiasmus erfüllen seine Seele. Noch zeigt sich kaum eine Spur der späteren sachlichen Kritik der „Dramaturgischen Blätter“. Die Begeisterung in den „Briefen“ wird nur ab und zu durch missfällige, ironische Seitenblicke auf die „knaupelnden Schönheitszergliederer“ wie auf verschiedene zeitgenössische Tendenzen unterbrochen. Tieck hat noch kein offenes Auge für die historischen Bedingungen, die vor zwei Jahrhunderten den englischen Dichter umgaben. Es erscheint ihm an Shakespeare alles als höchste Vollkommenheit. Bei solch enthusiastischer Hingabe kann es dem Dichter Tieck leicht begegnen, dass er als erstrebenswerte Tugend nachahmt, was beim bewunderten Vorbild nicht höchste Leistung, sondern nur eine

---

[1]) Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 30, 32, 68.

[2]) Haym, 51, 91, 105.

[3]) Von den Stücken, die für die „Genoveva“ mehr oder minder in Betracht kommen, erschienen bis 1799: Romeo und Julia. Sommernachtstraum. Julius Cäsar. Was ihr wollt. Der Sturm. Hamlet. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. König Johann. König Richard II.

[4]) Poetisches Journal, 35 f.; vgl. Altenglisches Theater, Einleitung XV.

[5]) Haym, 701 ff.

[6]) Vgl. Phantasien, 23, 103; Lenz, WW., Einleitung II.

Noth und vorübergehender Zeitgeschmack war. Es ist dies dieselbe schrankenlose Bewunderung, wie sie die Romantiker den alten Volksbüchern entgegenbringen.[1]) Ein solcher entzückter Verehrer kann sich bei der Nachahmung so gut vergreifen wie der Halbverständige.

Es müsste wunderlich zugehen, wenn diese Hingebung an den einzig bewunderten Dramatiker an Tiecks dramatisierter Genoveva-Legende gar keine Spuren erkennen ließe, nachdem auch Tiecks Vorgänger Müller den nämlichen Stoff schon mit Shakespeare'schen Motiven bereichert und vielfach mit Shakespeare'scher Technik behandelt hatte. In seinen Vorberichten gedenkt freilich Tieck mit keinem Worte einer solchen Anregung. Wohl aber bemerkt Köpke im Vorübergehen,[2]) dass unserem Dichter um jene Zeit der halbshakespeare'sche „Perikles"[3]) wegen der eingeflochtenen epischen Partien besonders lieb gewesen sei. An Iffland schreibt der Dichter am 16. December 1799: „Ich habe den Versuch gemacht, in diesem Schauspiel die Shakespeare'sche Form mit der spanischen zu verbinden, wozu sich der Stoff auch sehr gut eignet."[4]) Noch deutlicher spricht Tieck endlich in einem Briefe an Solger:[5]) „Es gehört zu meinen Eigenheiten, dass ich lange Jahre den Perikles von Shakespeare vielleicht übertrieben verehrt habe; ohne diesen wäre Zerbino nicht, noch weniger Genoveva und Octavian entstanden. Ich hatte mich in diese Form wie vergafft, die so wunderbar Epik und Drama verschmelzt; es schien mir möglich, selbst Lyrik hineinzuwerfen, und ich denke mit wahrem Entzücken an jene Stunden zurück, in denen Genoveva und später Octavian in meinem Gemüthe aufgiengen: Dies Entzücken wollte ich wohl zu körperlich, buchstäblich hineinbringen, und so entstand das Manierierte. — —" Hier sagt Tieck mit aller wünschenswerten Klarheit, dass

---

[1]) Noch in der Einleitung zu Lenz (LXIV) behauptet Tieck, dass in der Regel der Tadel, den die verschiedenen Schriftsteller versuchten, „wenn man in den Dichter eingedrungen ist, zum Lobe wird".

[2]) Köpke, L. Tieck, 1. Bd., 241 f.

[3]) Über Shakespeares Antheil an „Perikles" vgl. Delius' Einleitung zu seiner Übersetzung des Stückes in der Hallberger'schen Ausgabe; Tieck betrachtet ihn als Shakespeare'sches Jugendwerk. (Altenglisches Theater, I. XX f.)

[4]) Teichmanns „Literarischer Nachlass", hrg. v. Dingelstedt, Stuttgart 1863, S. 281.

[5]) Solger, Nachgel. Schriften, 502; Brief vom 2. Februar 1817.

gerade die untheatralische Form es war, die ihn so absonderlich am „Perikles“ anzog. Seine eigene phantastische Neigung, seine Lust zum Überspringen der hergebrachten und der natürlichen Grenzen der künstlerischen Gattungen, Fr. Schlegels Doctrin von der romantischen Universalpoesie, in der sich nach der Forderung dieses romantischen Gesetzgebers auch die verschiedenen künstlerischen Gattungen und Formen unauflöslich verschmelzen sollen, erklären es, wie sich Tieck gerade in die Form dieses Zwitterproductes „vergaffen“ konnte. Wenn Köpke Shakespeares Einfluss auf die „Genoveva“ zu wenig betont, so thut Tieck selbst in diesem Briefe des Guten fast zuviel, wenn er sagt, dass ohne „Perikles“ nicht „Zerbino“ und noch weniger „Genoveva“ und „Octavian“ entstanden wären. So weit es sich um „Genoveva“ und „Octavian“ handelt, ist die Sache wohl nicht anders gemeint als: „Genoveva“ und „Octavian“ wären ohne „Perikles“ nicht die romantischen Dramen geworden, die wir vor uns haben. Warum Tieck diese Volksbücher nicht auch ohne „Perikles“ in der Art der „Magelone“ oder „Melusine“ hätte bearbeiten sollen, ist schwer einzusehen. Für die romantisch-dramatische Behandlungsweise ist aber das Vorbild des „Perikles“ gewiss nicht zu unterschätzen.

Wenn es im allgemeinen Shakespeare'sches Princip ist, möglichst viele Vorgänge dem Zuschauer auf der Bühne vor Augen zu führen (was bei der damaligen Bühneneinrichtung nicht schwer war), so sehen wir diese Darstellungsart im „Perikles“ bis zur äußersten Consequenz getrieben. Ohne straffe dramatische Composition werden uns die Schicksale und Abenteuer des Helden Perikles von Tyrus, die eine lange Reihe von Jahren ausfüllen, aufs gewissenhafteste vor Augen gestellt, und es sollte nichts vergessen und nichts weggelassen werden. Bei solchem Vorgehen stieß jedoch der Dichter bald auf die eine oder andere Schranke. Sollte alles scenisch erscheinen, so musste einmal das Stück eine Ausdehnung bekommen, die jeder Aufführung gespottet hätte. So griff er denn zum Auskunftsmittel des epischen Berichterstatters, der auf der altenglischen Bühne ohnehin längst heimisch war und gewährte ihm möglichst freien Spielraum. Dazu fanden sich in der Fabel des Stückes gerade Ereignisse, die sich bequem durch einen Erzähler an der Stelle abthun ließen, die ihnen chronologisch zukam, wie etwa die zweimalige Meeresfahrt. Anderes in diesen Zwischenerzäh-

lungen ist freilich auch nichts weiter, als Wiederholung und verdeutlichende Erklärung von Dingen, die wir auf der Bühne sehen oder es wird etwas erzählt, dass sich ebensogut im Dialoge mittheilen ließe. Ganz ähnlich steht es mit dem Chorus in „König Heinrich V.“. Im „Wintermärchen“ dagegen soll die Zeit als Chorus den Verlauf von sechzehn Jahren markieren. Einen ähnlichen Chorus fand Tieck noch im „Locrine“ wie im „Lustigen Teufel von Edmonton“.[1]) Dieser erzählende Chorus erscheint im „Perikles“ nicht nur zwischen den einzelnen Acten mit seinem Berichte, sondern zweimal sogar mitten im Verlaufe des Actes.

Tieck will uns „Leben und Tod der heil. Genoveva“ dramatisch vorführen. Dieser Stoff umfasst ebenfalls die Ereignisse langer Jahre. Alles dramatisch zu formen, würde selbst einem Buchdrama, das nicht mit der Bühne des Theaters, sondern mit einer Bühne für die Phantasie rechnet,[2]) eine zu unerfreuliche Länge verleihen. Ließ sich etwas an passender Stelle episch sagen, so konnte es Tieck nur lieb sein. Eine solche passende Stelle ist durch den Stoff der Genoveva-Legende selbst gegeben. Der siebenjährige Zeitraum, der durch Genovevas Dulden, Beten und wunderbare Erlebnisse und durch Schmerzenreichs einsame Jugend im Walde ausgefüllt wird (Siegfried erscheint indessen Dragos Geist), bietet fast lauter Momente, die für den psychologisierenden Epiker bequem, für den Dramatiker wegen ihrer Armut an innerer und äußerer Handlung undankbar sind. Dieser Theil der Legende gab also Tieck den deutlichen Wink, wo sein Rhapsode einzutreten habe. Es ist dies eine Eigenthümlichkeit, welche der Stoff des Genovevabüchleins mit dem Shakespeare'schen „Wintermärchen“ gemein hat. Zu beachten ist hier noch die technische Erwägung, dass die auffallend hohen Wunder sich im epischen Vortrag poetisch wahrer ausnehmen, als in dramatischer Vergegenwärtigung. Der letzterwähnte Grund ist kein vager Einfall; er entspricht der Auffassung Tiecks von der Darstellung des Wunderbaren.[3]) Ähnlich beurtheilt auch Bernhardi diesen epischen Theil in seiner Recension der „Genoveva“.[4]) So

---

[1]) Beide Stücke im „Altenglischen Theater“.

[2]) Vgl. Tieck, Schriften, 1, XXX f., und XL; ferner 6, LII und 11, XXXIX, an welchen Stellen Tieck über das Untheatralische seiner Stücke spricht. Vgl. auch Teichmanns „Literarischer Nachlass“, 281.

[3]) Krit. Schriften, 1. Bd., 37 ff., und 4. Bd., 154.

[4]) Archiv der Zeit, 1800, 466. Dass Tieck zumeist für eine „phan-

erklärt es sich, warum Tieck außer im Prologe und Epiloge den heil. Bonifacius gerade hier und nicht öfter eintreten lässt, wozu ihn das Vorbild des „Perikles" immerhin hätte verleiten können. Die Verwendung des erzählenden Chorus, sowie das Beispiel einer dramatischen Behandlung von Ereignissen, die sich durch lange Jahre hinziehen, einer dramatischen Biographie, muss für Tieck entscheidend gewesen sein, auf eine gewöhnliche Dramatisierung der Legende hätte ihn am Ende Müllers Vorgang auch führen müssen. Denn bevor Tieck das Volksbüchlein las, hatte er eine dramatische Gestaltung des Genovevastoffes in den Händen gehabt. Seit dem „Wilhelm Meister" geht aber ein epischer Zug durch unsere Literatur, der sich z. B. auch im „Wallenstein" bemerkbar macht. Das episch gedehnte inhaltsreiche Drama, wie es Tieck anstrebt, nähert sich dem Roman, dem höchsten Ziele der Romantiker in den letzten neunziger Jahren.

Hätten wir ohne „Perikles" keine Tragödie „Genoveva", so hätten wir auch ohne Gower keinen heiligen Bonifacius. Der Verfasser des „Perikles" wählt sich zum Chorus den altenglischen Dichter John Gower, dessen „Confessio Amantis" im achten Buche die Geschichte von „Perikles" behandelt und die neben Lawrence Twines Novelle „The Pattern of painfull Adventures" als Quelle für das Drama diente.[1]) Die Beziehung Gowers als Erzählers einer Vorlage des Stückes war für die Wahl dieses Dichters zum Chorus maßgebend. Als Erzähler der Vorlage hat Gower schon äußerlich eine Verbindung mit der Neubearbeitung selbst. Die dramatische Neubehandlung seiner Erzählung ist ein Auferstehen vom Tode der Vergessenheit und da mag dann billig mit der alten Dichtung auch der alte Dichter erscheinen. Tieck wusste allerdings keinen Volksbuchschreiber zu finden, der etwa in der „Genoveva" eine Stelle wie Gower im „Perikles" einnehmen könnte. Hätte unser Romantiker Martin von Cochem und den Antheil dieses Schriftstellers am Genovevabüchlein gekannt, wer weiß, ob nicht dieser treffliche Kapuzinerpater den Part des heil. Bonifacius hätte übernehmen müssen? Tieck führt dafür den heil. Bonifacius ein, den er dichterisch frei zum Zeitgenossen Genovevas macht. Fehlt für Tieck auch eine ursprüng-

—————

tastische Bühne" dichtet, hindert ihn nicht, einzelne Stellen wieder theatralisch zu behandeln.

[1]) Delius, a. a. O.

liche äußere Beziehung, wie sie zwischen Gower und Perikles besteht, so steht Bonifacius mit der Genoveva-Legende doch in einer gewissen inneren, geistigen Verbindung. Der berühmteste Heilige und Glaubensbote des deutschen Mittelalters erscheint ganz passend als Chorus in einem Drama, das uns in die Zeit mittelalterlicher Frömmigkeit und wunderbaren Glaubenslebens zurückversetzen will.

Im „Perikles" tritt Gower auf und beginnt:

„Es kommt, zu künden einst'ge Mär',
Vom Grab der alte Gower her."

Er kommt ins Leben zurück, um die Menschen mit seiner alten Mär von Perikles zu erfreuen, an der sich schon die alte Zeit ergötzte.

„Man sang die Mär' beim Festgelag,
Am Kirmiß- und Quatembertag;
Auch lasen zur Erholung gern
Zu ihrer Zeit sie Fraun und Herrn . . ."

Wenn die später Lebenden und darum Gescheiteren der alten Geschichte etwas abgewinnen können, so will Gower sie gern ihnen vorführen. Er erzählt nun die Vorgeschichte des Dramas und schließt:

„Was nun folgt, soll euer Aug' erschaun,
Das mag entscheiden, ob ihr mir dürft traun."

Seine nächste und noch andere Erzählungen schließt Gower mit dem Hinweis auf die auftretende Person:

„Hier kommt er selbst, nun schweigt . . . ."[1])

Am Anfange von Tiecks „Genoveva" tritt der heil. Bonifacius mit Schwert und Palmenzweige (Symbolen, wie sie der Dichter auf Märtyrerbildern sah) herein und beginnt mit ähnlicher Naivetät wie Gower:

„Ich bin der wack're Bonifacius,
Der einst von Englands Ufern in die Wälder
Der Deutschen Christus' heil'gen Glauben brachte."[2])

Bonifacius schildert seine apostolische Thätigkeit. Wie an Gower, freute sich die Vorzeit auch an Bonifacius.

„Das Alter sprach von mir, und meiner dachte
Die Jugend mit des Herzens Innigkeit, . ."

---

[1]) Im „Locrine" spricht Ate Prolog und Epilog. Im „Zerbino" tritt ein Jäger als Prologsprecher auf.

[2]) Vgl. die Marionette des Polykomikus im „Zerbino"; Schriften, 10, 211.

Nachdem wir so die nöthige Aufklärung über die Persönlichkeit und das Erscheinen des Heiligen erhalten haben, schildert auch dieser die Vorgeschichte des Dramas und weist wie Gower die Zuschauer auf den auftretenden Grafen Siegfried hin.

„Da geht der edle Mann, zum Streit gewappnet,[1])
— — — — — — — — — — — — — — — — —
So seid nun aufmerksam und lasst euch gern
In alte deutsche Zeit zurückeführen."

Bonifacius fordert hier Aufmerksamkeit für das Folgende gerade wie Gower, der zum Schweigen mahnt und der sich seinerseits wieder nach den alten Mysterien richtete, in denen die Engel oder ein anderer Prologus das „Silete!" riefen und Aufmerksamkeit heischten.

Die Einführung der Prologsprecher und die Disposition der beiden Prologe, nämlich erst Selbstschilderung der auftretenden Persönlichkeit, dann Entwickelung der Vorgeschichte und Mahnung zur Aufmerksamkeit, ist so ähnlich, als ob Tieck sich förmlich bemüht hätte, den Eingang des schwächlichen altenglischen Stückes, das er damals so hoch verehrte, Zug für Zug nachzubilden. Tieck hat bei Herübernahme des Prologes seinem bewunderten Vorbilde auch sogar eine üble Seite abgeguckt. Im „Perikles" so gut wie in der „Genoveva" erfahren wir die Thatsachen der Vorgeschichte, von denen der Prolog redet, im Stücke selbst noch einmal.[2])

Neben diesen deutlichen Ähnlichkeiten im äußeren Aufbau springt auch der innere Unterschied beider Prologe sogleich in die Augen. Bonifacius tritt seinem Publicum nicht bloß als harmloser Geschichtenerzähler, sondern zugleich als strenger, religiöser Mahner, als Prediger in der Wüste entgegen und beklagt sich bitter (wie Wackenroder, Novalis und Tieck), dass der Sinn für die alte fromme Zeit in seinem lieben Deutschland so ganz geschwunden sei. Die breitausladende Rede des Heiligen ist — wenn wir vom gequält naiven Eingange absehen — ernst und

---

[1]) Während im „Perikles" ein stummes Spiel auf der Bühne die Worte des Prologsprechers begleitet, führt der Prolog des „Lustigen Teufels" ähnlich in die Handlung über, wie die Worte des Bonifacius, indem dort der Sprecher selbst den Vorhang aufzieht und auf die beginnende erste Scene hinweist.

[2]) G. Merkel macht sich darüber nicht mit Unrecht lustig in „Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Producte der schönen Literatur", Berlin 1800. Auch die Prologe im „Locrine" enthalten solche Wiederholungen.

voll feierlicher Würde und hüllt sich darum auch in das vornehmere Gewand des Blankverses, in dem an anderen Stellen auch Gower redet, während im Prologe und in den meisten epischen Zwischenstücken des „Perikles“ die vierhebigen Reimpaare der hausbackenen, schwerfälligen Rede die richtige Begleitung geben. Gower sagt klar und bündig, was er ist und was er auf dem Theater will. Er vergeudet sein neugewonnenes Leben wie Kerzenlicht zur Freude der Zuschauer. Bonifacius, der allem Anscheine nach eben aus der jenseitigen Welt gekommen ist, sagt noch obendrein:

„Und oftmals geht in dieser späten Zeit
Mein Geist umher . . .“

Etwas räthelhaft. Dazu kommt das Zwiespältige, dass Bonifacius auf der einen Seite als Berichterstatter über die längstvergangene alte Zeit vor uns tritt, auf der andern wiederum dreimal im Drama als mitlebender Bischof nicht gerade auftritt, aber doch erwähnt wird.

Dass Bonifacius nur an einer Stelle innerhalb des Stückes auftritt, sahen wir durch die Beschaffenheit des Stoffes und durch technische Erwägungen geboten. Gower ist, mit Bonifacius verglichen in seiner Erzählungsweise subjectiver und „ironischer“ im romantischen Sinne, indem er dem Zuschauer immer gegenwärtig hält, dass dieser im Theater sitzt, was Bonifacius alles vermeidet, um keine Störung in die ernste Rede zu bringen. Gower beschließt, entgegen seiner ersten Absicht im Prolog, wo er nur verheißt, seine Zuschauer zu erfreuen, das Drama mit einem ziemlich nüchternen moralisierenden Epilog. Bonifacius bleibt innerhalb seiner religiösen Sphäre und verkündet am Ende die Verklärung der heil. Genoveva. Das äußere Schema und einzelnes in der Stilisierung des Prologes nimmt also Tieck aus dem „Perikles“. Inhalt und Auffassung ist durch den allgemeinen Geist seines Stückes durch die alterthümlich-religiöse Stimmung bedingt.

Mit diesem Einfluss des „Perikles“ auf die Form, auf die Verbindung von Erzählung und Drama ist aber Shakespeares Einwirkung auf Tiecks „Genoveva“ noch nicht erschöpft. Minor hat in seiner Ausgabe in kurzen Anmerkungen bereits auf die bedeutendsten Anklänge hingewiesen. Es sollen diese Notizen hier näher ausgeführt, begründet und an ein paar Stellen ergänzt und berichtigt werden. Einige Gestalten Tiecks zeigen

in ihrem Charakter Verwandtschaft mit Shakespeare'schen Figuren. Da muss an erster Stelle der „wackeren“ Amme Gertrud gedacht werden. Das meiste für diese Nebenfigur gab dem Dichter das Volksbuch an die Hand, ihre Stellung im Drama wurde einigermaßen durch Maler Müllers Mathilde modificiert, von der Amme in „Romeo und Julia“ entlehnte aber Gertrud ihre „bösgeläufige“ Zunge. Denn die Erzählung von Golos Jugend ist unverkennbar in manchen Einzelheiten der Erzählung von Julias Jugend[1]) nachgebildet. Wie Julias Amme eine Gespielin ihrer Pflegebefohlenen verlor, so muss Gertrud den Tod ihres eigenen Söhnchens beklagen, während Golo am Leben blieb. Beide erzählen mit der gleichen breiten Geschwätzigkeit und beide suchen mit wiederholten Ausrufen und Wendungen Gott in ihr Gerede hineinzuziehen. Für die leichtsinnigen geschlechtlichen Anspielungen der Amme Julias tritt bei Tieck das Lob des Bastards ein, das wieder sein eigenes Vorbild im Monologe Edmunds im „König Lear“[2]) hat und die scherzhafte Bemerkung Gertruds:

„Du lieber Gott, wie's nun so in der Welt
Einmal zu gehen pflegt, er war nun da
Und fragte keinen, ob er kommen sollte.“[3])

klingt ähnlich wie die Worte des alten Gloster über Edmund: „Obgleich dieser Schlingel etwas vorwitzig in die Welt kam, ehe

---

[1]) 1. Act, 3.

[2]) 1. Act, 2.

[3]) Dieser eigenthümliche Tonfall hier und in anderen Reden Gertruds, die auch gerne Sentenzen und Sprichwörter einflicht, erinnert zugleich an gewisse Reden der Martha Schwerdtlein. Der freie Scenenwechsel, das Epische im „Faust“, der auch den Charakter einer dramatischen Biographie annimmt, kann Tieck schwerlich übersehen haben, wenn er in den „Einleitungen“ auch zuvörderst den alterthümlichen Ton dieser Dichtung als dasjenige rühmt, was ihn am vertrautesten ansprach. Ein paar kleine Reminiscenzen aus dem „Faust“ können hier ebenfalls erwähnt werden. Bei Golos Worten:

„Es reißt mich fort, in allen meinen Sinnen
Fühl' ich ein Treiben, innerliches Wühlen . . .“

denkt man leicht an Fausts Worte:

„Ha! wie's in meinem Herzen reißt!
Zu neuen Gefühlen
All meine Sinnen sich erwühlen!“

Margarethens Geständnis:

„Allein gewiss, ich war recht bös' auf mich,
Dass ich auf euch nicht böser werden konnte!“

klingt wie Genovevas:

„O lasst mich, bei den hocherhabenen Gestirnen,
Ich kann auf euch nicht so, wie ich wohl möchte, zürnen.“

er gerufen ward, so war doch seine Mutter schön . . .“ Wie Julias Amme refrainartig ihren Scherz wiederholt, so Gertrud ihr Erstaunen über das Wunderbare, das sie an Golo und seinem Schicksale zu bemerken glaubt. Die Gräfin Capulet sucht den unangenehmen Redeschwall der Wärterin einzudämmen. „Genug davon, ich bitte, halt dich ruhig.“ Genoveva, in der gleichen Lage, mahnt: „Du bist ein wenig zu geschwätzig, Gertrud, und sprichst daher mit bös' geläuf'ger Zunge.“ Tieck schwächt wieder die derben Spässe, die der frommen Grundstimmung seiner Dichtung widerstreiten müssten, ab. Er nennt auch in einer späteren Abhandlung über „Romeo und Julia“ einmal das Geschwätz der Amme „gemeines Geschwätz“.[1])

Im langen Monologe Karl Martells[2]) will Minor deutliche Anklänge an die Monologe Macbeths bemerken, was mir aber nicht nachweisbar erscheint. Karl wiegt sich eine Zeitlang mit Lust in ehrgeizigen Gedanken und bekämpft sie dann im religiösen Sinne, wie sie eben ein guter Christ bekämpfen soll. Macbeth aber rechnet sich die quälenden Gewissensbisse vor, die der vollbrachten Mordthat folgen. Auch in einzelnen Gedanken und Wendungen lassen sich keine deutlichen Übereinstimmungen auffinden. Eher möchte man gewissen Äußerungen ehrgeiziger Prätendenten, z. B. im „König Heinrich VI.“ Keime einiger Gedanken Karl Martells vermuthen. In einer ehrgeizerfüllten Rede Yorks[3]), in Richards herrschsüchtigen Worten[4]), in Glosters Äußerungen[5]), ferner in Hublas' Rede[6]) begegnen uns thatsächlich Gedanken, die manchen Impuls für Karl Martells Monolog bei Tieck gegeben haben könnten. „Könnten“, denn wörtliche und sicher nachweisbare Übereinstimmungen fehlen.

Nicht unwahrscheinlich ist es aber, dass ein wenig von dem finsteren Heldentrotze, den Macbeth vor seinem Ende zeigt, auf Abdorrhaman übergieng. Der abergläubische Macbeth sieht nämlich, dass nach der doppelsinnigen Weissagung, welcher er unbedingt Glauben schenkt, sein Schicksal sich erfüllt; denn der Birnamwald rückt gegen Dunsinan und ein Gegner, der nicht

---

[1]) L. Tieck, Dramaturgische Blätter, Breslau 1826, 1. Bd., 263.
[2]) Tieck, Genoveva, 142 ff.
[3]) Heinrich VI., 2. Theil, 3. Act, 1.
[4]) Heinrich VI., 2. Theil, 1. Act, 2.
[5]) Heinrich VI., 3. Theil, 3. Act, 2.
[6]) „Locrine“, Altenglisches Theater, II, 58.

vom Weibe „geboren“ ist, steht ihm gegenüber. Einen Augenblick bricht sein Muth zusammen, um sich sofort wieder todeskühn emporzurecken.[1]) Macduffs, seines Gegners Aufforderung, die Waffen zu strecken, weist er mit stolzem Wort zurück. So benimmt sich auch der Saracenenführer Abdorrhaman in der Schlacht.[2]) Obschon er sieht, dass Mahom, sein Schutzherr, ihn im Stiche lässt, stürmt er muthig und mit Todesverachtung in den Kampf und Aquitanien, der den Saracenen auffordert, sich zu ergeben, bekommt dieselbe trotzig-stolze Antwort wie Macduff.

In anderen Fällen wieder merkt man Shakespeares Vorbild in der Anlage und herrschenden Stimmung der Scene. Da verweist Minor vor allem auf die Balkonscene Tiecks, die bei „Romeo und Julia“ und dem „Kaufmann von Venedig“ ihre Anleihen mache. Es wird aber nicht bloß an eine directe Anlehnung an Shakespeare zu denken sein, sondern Müllers Balkonscene tritt, wie schon bemerkt wurde, als Mittelglied zwischen Tieck und Shakespeare. Für den Shakespeareschwärmer Müller, der seiner Genoveva die ganze Heiligengloriole nimmt, um sie zu einer menschlichen, dramatisch wirksamen Gestalt umzubilden, liegt eine Nachbildung der Scene aus „Romeo und Julia“ nicht so fern. Für Tieck aber, der eine „heilige Genoveva“ schaffen will, musste jene leidenschaftdurchflammte Begegnung zwischen Romeo und Julia, in der eines die Liebe des anderen glühend erwidert, eigentlich ziemlich ferne liegen. Golos vergebliche Werbung ist das Motiv bei Tieck. Tritt aber einmal Müller dazwischen, der die Balkonscene sammt der Sommernacht mit Golo und Genoveva verbindet, so ist es begreiflicher, dass Tieck, der Romantiker, der dem Reize einer Sommernacht nie widerstehen kann, das Motiv aufnimmt und alle weichen Hauche und Töne träumerisch erklingen lässt. Müllers und Shakespeares Antheil ist übrigens noch ganz gut erkennbar. Wie bei Müller Genoveva und Mathilde, so betreten bei Tieck Genoveva und Gertrud den Balkon, um die Sommernacht zu genießen. Jedesmal bringt ihnen Golo eine Serenade, mit welcher er eine versteckte und erfolglose Liebeswerbung verbindet. Die Scene nimmt in beiden Dramen ungefähr die nämliche Stelle ein. So viel steuert Müller für die Scene bei. Darein verwebt nun Tieck verschiedene Dinge, die er direct aus

[1]) Macbeth, 5. Act, 7.

[2]) Genoveva, 150 f.; vgl. „Locrine“, Altenglisches Theater, II, 45.

Shakespeare herübernimmt und das sind erst die Reminiscenzen aus „Romeo und Julia“ sowie aus dem „Kaufmann von Venedig“, von denen Minor in seiner Anmerkung spricht. Einmal die Entwickelung des Dialoges. In „Romeo und Julia“ hebt die Scene mit einem Monologe Romeos an. Julia erscheint auf dem Balkon, wird von Romeo bemerkt ohne ihn selbst zu bemerken. Romeos Reden correspondieren etwa dreißig Zeilen hindurch mit Julias Selbstgespräch, ehe es zum eigentlichen Dialoge kommt. Auffallend ist die Ähnlichkeit dieses Sceneneinganges mit der Art, wie Tieck die nämliche Sache durchführt. Monolog Golos; Genoveva und Gertrud erscheinen auf dem Balkone; Genovevas Reden werden von Golo beantwortet, ohne dass er von den Frauen bemerkt wird und dann beginnt der Dialog selbst.[1]) Alles wie bei Shakespeare. Auch Gedanken und Empfindungen Golos[2]) berühren sich hin und wieder mit Romeos Monolog.[3]) Überall erscheint die Frauenschönheit im Wettstreit mit den glänzendsten Erscheinungen der Natur. Der Liebende entbehrt gerne das Schönste in der Schöpfung, Sonne, Mond und Sterne, wenn ihm nur die Schönheit seiner Geliebten erglänzt; denn bei Tieck und Shakespeare muss sich die Natur durch den Reiz der einzig Vergötterten beschämen lassen.[4]) Romeos auflodernde Phantasie sieht in Julia die holde Sonne, die Lunens Glanz ertödtet und seine Liebesseligkeit drängt sich in beständigen Anrufen an seine Geliebte aus dem Herzen. Golos Phantasie weilt lieber im dämmernden Reiche der Nacht. Seine Bilder entlehnt er von Mond und Sternen. Er richtet seine liebeerfüllten Ausrufe nicht so sehr an die Geliebte, sondern er haucht sie wie träumend in die umgebende nächtliche Natur ein. Hier beobachten wir deutlich Tiecks Abhängigkeit und eigene poetische Art dicht nebeneinander. Dazu gesellen sich noch die weichen Laute aus dem bekannten lyrischen Eingange des fünften Actes im „Kaufmann von Venedig“, deren auch Minor gedenkt. Die Worte Genovevas:

> „Wie still die Nacht des Tages Hitze kühlt,
> Wie sanft der Mondschein auf dem Grase spielt,
> Wie süß das Herz sich nun beruhigt fühlt.“

---

[1]) Tieck, Genoveva, 163, 23 ff.
[2]) Ebd., 162, 4 ff.
[3]) Romeo und Julia, 2. Act, 1.
[4]) Vgl. noch Sommernachtstraum, 2. Act, 1; 3. Act, 2. Verlorene Liebesmüh', 4. Act, 1.

athmen dieselbe Stimmung, wie Lorenzos vielcitierte Worte: „Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft . . .“ [1])

Die traumhaft weiche Sommernachtstimmung und der süße Zauber, der das lyrische Intermezzo im „Kaufmann von Venedig“ erfüllt, gehören zu dem, was Tieck und die Romantiker am meisten lieben und was auch jene Nachtscene der „Genoveva“ beherrscht. Es konnten sich hier sehr leicht einzelne Klänge, welche Tiecks eigenen Stimmungen verwandt sind, aus dem „Kaufmann von Venedig“ hereinstehlen, ohne dass der Dichter selbst es merkte und ohne dass er viel am Entlehnten hätte umbilden müssen.

Zur Sterbescene des alten Wolf merkt Minor an, sie sei „deutlich der Scene mit dem sterbenden Gaunt in Richard II. nachgebildet“. Minor behält damit gewiss Recht. Jedesmal ist es ein alter Mann, das einemal Golos Pflegevater, das anderemal der treue Rathgeber König Richards, der einem jungen, auf schiefe Bahnen gerathenen Menschen vom Sterbebette aus ernste Mahnungen und Warnungen ertheilt. Weder das Volksbuch noch Müller gibt für diese Scene einen Anknüpfungspunkt. Es ist darum kein Zweifel, dass die große Scene in „König Richard II.“ [2]) für Tieck das Vorbild war. Im Inhalt und Ton des Ganzen geht Tieck freilich wieder seinen eigenen Weg. Religion und Gemüthsweichheit herrschen hier, Gaunts wild donnernder Zorn ist verschwunden. Wolf bittet und fleht und sucht durch religiöse Ermahnungen seinem entrathenen Sohne beizukommen. Den ausgesprochenen Fluch widerruft er sofort und stirbt unter sentimentalen Bitten. Gaunt ist zwar auch ein geduldiger und treuer

---

[1]) Selbst die Wortfolge und der Tonfall in Gertruds Äußerung:

„Die Nacht ist schön, in einer solchen Nacht
Ward Golo mir von einem Mann gebracht . . .“

erinnert an Lorenzos:

„Der Mond scheint hell, in einer solchen Nacht
Wie diese — — — — — — — — — — — — — —
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas “

Gertrud:
„Es geht ein Mann dort in des Gartens Stille.“

Jessica:
„Doch horch, ich hör' deu Fußtritt eines Mannes.“

Lorenzo:
„Wer kommt so eilig in der stillen Nacht?“

[2]) König Richard II., 2. Act, 2.

Unterthan seines Königs, aber neben Wolf gehalten, redet aus ihm eine ernste, mächtige, derbe, reckenhafte Männlichkeit. Gaunt widerruft kein Wort, das er einmal gesprochen.[1]) Die lieblos rohe Antwort Golos auf Wolfs Ermahnungen:

„Eu'r Fabeln rührt vom großen Alter her,
Ihr wißt nicht, was Ihr sprecht, drum sei's verziehn.
Auf meinen Kopf, was ich verfehlen mag,"

stammt von der noch roheren Richards her:

„Du, ein seichter und mondsücht'ger Narr,
Auf eines Fiebers Vorrecht dich verlassend,
Darfst uns mit deinen frost'gen Warnungen
Die Wangen bleichen, unser fürstlich Blut
Vor Zorn aus seinem Aufenthalt verjagen?" u. s. w.

Die ungewöhnliche Ausdehnung der Reden fällt in beiden Scenen auf.

Tiecks Hexenscene soll nach Minor charakteristischer Weise den Einfluss Shakespeares (Macbeth und die Hexen) mit dem Goethes (Hexenscene im „Faust") vereinigen. Allein schon der Vergleich mit dem Volksbuche lehrt, dass in dieser Anmerkung sicherlich zu viel gesagt ist; denn das Wesentliche und Thatsächliche, was sich in der Scene begibt, fand Tieck im Volksbuch vor. In den wirren Sprüchen und Formeln der Hexe zeigen sich Spuren verschiedener Gedanken aus Jakob Böhmes „Morgenröthe". Es bleiben dann nur noch einige Äußerlichkeiten, die sich als Entlehnungen aus den genannten literarischen Vorbildern, Goethe und Shakespeare, erweisen lassen. In einem Punkte wenigstens thut Tieck, was Goethe und Shakespeare thaten. Diese Dichter beschränken sich in ihren Hexenscenen nicht ökonomisch auf das Nothwendigste, sondern sie schmücken jeder in seiner Weise das Treiben der unheimlichen Menschen malerisch aus. Es wird Verschiedenes vorgeführt, was nicht unmittelbar dem Zwecke der Scene dient. Malerisch und stimmungsvoll in

---

[1]) Bei Shakespeare beginnt die Scene: „London. Ein Zimmer im Ely-Haus. (Gaunt auf einem Ruhebette; der Herzog von York und andere um ihn her stehend.)"

Gaunt:
„Sagt, kommt der König . . . ?"

Tiecks Einleitung: „Zimmer. Wolf auf dem Bette. Ein Diener."

Wolf:
„Er (Golo) wollte kommen?"

diesem Sinne ist der Eingangsmonolog bei Tieck,[1]) der die Zurüstungen Winfredas und die nächtliche Scenerie malt. Bei diesem Monologe denkt man aber nicht zuerst an „Macbeth“, sondern lieber an die Verse, mit denen Bolingbroke in „Heinrich VI.“[2]) eine Geisterbeschwörung einleitet. Dieser, ein Theilnehmer am nächtlichen Werke, entwirft selbst, wie hier Winfreda, das düstere Nachtbild, nur dass es nicht monologisch geschieht.

> „Geduld nur! Zaub'rer wissen ihre Zeit.
> Die tiefe, finst're Nacht, das Grau'n der Nacht;
> Die Zeit, da Troja ward in Brand gesteckt:
> Die Zeit, wo Eulen schrei'n und Hunde heulen,
> Wo Geister geh'n, ihr Grab Gespenster sprengen:
> Die ziemt sich für das Werk, womit wir umgeh'n.“

Siegfried:

> „So komm, vom Himmel zeigt sich schon die Nacht,
> Jetzt hat das Reich der Geister seine Macht.“ — —

Winfreda:

> „An seinem Orte hängt der magische Spiegel,
> Schon weht die Nacht herauf mit schwarzem Flügel,
> Wolken zieh'n und flieh'n vor des Mondes Scheibe,
> Auf Kirchhöfen steh'n die Leichen mit blassem Leibe,
> In unterird'schen Grüften ein wühlendes Regen,
> In oberird'schen Lüften ein spielendes Bewegen,
> Geister schauern hernieder,
> Und geh'n und kommen wieder
> Auf der schwarzen Leiter der Nacht, . . .“

Der Inhalt dieser Hexenworte berührt sich theilweise ziemlich deutlich mit der Bolingbroke'schen Schilderung. In „Macbeth“ und „Faust“ wird auch alles, was der Stimmungsmalerei dient, in Handlung umgesetzt, während Bolingbroke und Winfreda die Situation mit Worten schildern. Das Colorit der Tieck'schen Hexenscene ist zwar düster, aber es herrscht in dieser Hexenwohnung doch eine ganz andere Luft, als auf der gewitterdurchstürmten schottischen Heide. Goethes Hexenscene musste Tieck wegen ihres humoristischen Charakters (Humor ist in der „Genoveva“ grundsätzlich ausgeschlossen) ferne liegen.

Ebensowenig durchgreifend erscheint Shakespeares Einfluss in der Episode, wo Gertrud bei Golo die Anwaltschaft für

[1]) Tieck, Genoveva, 244 f.
[2]) König Heinrich VI., 2. Theil, 1. Act, 4.

die gefangene Genoveva und ihr Kind übernimmt. Der Inhalt dieser Scene war Tieck bis ins einzelne herab durch die Legende geboten. Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass der Inhalt der dritten Scene im zweiten Acte des „Wintermärchens", das Minor im Auge hat, jener Stelle des Volksbuches so auffallend ähnelt. Jedesmal erscheint nämlich eine Frau als Fürbitterin für eine Gefangene und ihr Kind. Wenn Tieck nach dem Volksbuche das nämliche Motiv dichterisch behandelt, das schon vorher sein bewunderter Meister Shakespeare behandelte, so ist allerdings zu vermuthen, dass ihm dabei Shakespeare leicht ein wenig in die Phantasie hineinspielen konnte. Allein dies kann hier nur Einzelheiten betreffen. Golo und Leontes erblicken wir im Anfange der Scene in tiefer Gemüthsunruhe. Beide geben den Befehl, jeden störenden Besuch ferne zu halten und beide wollen die Frau, die sich stürmischerweise den Zutritt doch verschafft, energisch aus dem Hause weisen. In der Einleitung schließt sich also Tiecks Scene ohne Zweifel Shakespeare an, aber eine weitere und tiefer greifende Abhängigkeit wird sich schwerlich nachweisen lassen.

Ebenso verhält es sich noch mit einer anderen Scene, nämlich mit dem Gerichte über Golo, das ein wenig nach Shakespeare stilisiert erscheint, und zwar nach dem Gerichte, das in „Richard II.".[1]) Bolingbroke über Green und Bushy hält. Zuerst ein Befehl, die Delinquenten vorzuführen.

Bolingbroke:
„Führt diese Männer vor."
Matthias:
„Jetzt lasst den Bösewicht herein . . ."

Darauf hält der Vorsitzende des Gerichtes, Bolingbroke bei Shakespeare, bei Tieck Siegfried, den Schuldigen die begangenen Übelthaten vor. Der Inhalt dieser Anklagerede, Golos aufgezählte Frevel, stehen auch wieder im Volksbuch, nur für das äußere Arrangement der Scene kommt Shakespeare ein wenig in Rechnung.[2])

Wir mussten bereits andeuten, dass Tieck, von Maler Müller geleitet, für die breitausgedehnten Schlachtscenen und ihr ritter-

[1]) König Richard II., 3. Act, 2.

[2]) Vgl. eine ähnliche zusammenfassende Wiederholung am Schlusse des Stückes im älteren „König Lear", Altenglisches Theater, II, 262 f., und „[illegible]", Schriften, 1, 399.

liches Costüm manches aus Shakespeare entnahm. Dass es für Tieck nichts Gewagtes schien, bei Shakespeare in Sachen des ritterlichen Costüms zu lernen, beweisen seine eigenen Worte: „Shakespeares Zeitalter war gerade dasjenige, in welchem noch die letzten Spuren des kräftigen Mittelalters, des Geistes der Liebe, des Wunderglaubens und der Heldenthaten wie in einer neuen Herbstblüte zwar schwach aber doch erquicklich, da standen.“[1]) Es finden sich vorzüglich in den „Historien“ Motive, die für Tieck anregend wirken konnten. Da begegnen uns die Gesandtschaft, die Beobachtung der Naturstimmung vor der Schlacht, das wechselnde Kriegsglück, der Zweikampf, der Aufruhr im eigenen Lande, während das Heer im Felde steht, Stadtbelagerung, nächtlicher Überfall, nächtliches Lagerbild, Verwirrung und Bedrängnis im nächtlichen Kampfe, der sterbende Krieger. Es lässt sich ja nicht leugnen, dass solche Motive in den Schlachtschilderungen fast aller Zeiten wiederkehren. Wenn wir aber bemerken, dass Tieck mit manchen anderen Zügen sich ziemlich enge an Shakespeare anlehnt, so liegt es nahe, auch hier gerade an die Vorbildlichkeit Shakespeares zu glauben.

Wie der kämpfende Abdorrhaman an Macbeth in der Schlacht gemahnt, wurde schon in anderem Zusammenhange gezeigt.

Die Gesandten entwickeln bei Shakespeare mitunter in ihren Forderungen dieselbe naive Unverfrorenheit wie Tiecks saracenische Botschafter. Sie benehmen sich, als ob sich der Gegner schon lange ohne Schwertstreich auf Gnade und Ungnade ergeben hätte.[2]) In „Heinrich V.“ fordert Exeter schlankweg Übergabe, sonst gebe es blutigen Kampf. Die Franzosen möchten doch selbst ihre Leute schonen.[3]) Gerade so redet Derar vor Karl Martell und nicht weniger verächtlich spricht Albanakt im „Locrine“ von seinen Gegnern. (Hornvilla im „Octavian“.) — Der Schlachtplan, den Malcolm entwirft,[4]) ist im wesentlichen derselbe wie jener, den der saracenische Kriegsrath bei Tieck zustande bringt. — Wenn Otho, auf dem Schlachtfelde sterbend, über das Kriegerleben, sein Aufblühen und Hinschwinden

[1]) Poetisches Journal, 1. Jahrg., 1. Stück, 44.

[2]) König Johann, 1. Act, 1. König Heinrich VI., 1. Theil, 4. Act, 2.

[3]) König Heinrich V., 2. Act, 4.

[4]) Macbeth, 5. Act, 6. Vgl. auch Humbers Anordnung im „Locrine“ (Altenglisches Theater, II, 36).

meditiert, so hören wir auch den sterbenden Warwick[1]) seine ähnlichen Betrachtungen über die Vergänglichkeit der irdischen Herrlichkeit halten. — Shakespeare, der „seine Göttin“ Natur nie vergessen mag, lauscht sogar auf dem Schlachtfelde dem Tone ihrer Stimmung.

König Heinrich:

„Wie blutig über jenen busch'gen Hügel
Die Sonne blickt hervor! Der Tag sieht bleich
Ob ihrem kranken Schein.“

Prinz Heinrich:

„Der Wind aus Süden
Thut, was sie vorhat, als Trompeter kund,
Und sagt, durch hohles Pfeifen in den Blättern,
Uns Sturm vorher und einen rauhen Tag.“

König Heinrich:

„So stimm' er denn in der Verlierer Sinn,
Denn nichts scheint denen trübe, die gewinnen.“[2])

So fühlt sich auch Karl Martell von der Morgenstimmung vor der Schlacht ernst ergriffen.

Karl Martell:

„Mit Purpur angethan zeucht Morgenröte
Herauf und schreitet durch das Himmelblau,
Es flammt die Glorie der frühen Röte
Herab und spielet auf die grüne Au,
Der Tod schaut nieder, welchen er ertöte,
Weiß jener nur, jenseit des Himmelsblau.“

Der ernsten Betrachtung contrastiert auch Tieck die zuversichtliche Empfindung des Jünglings Aquitanien:

„Seht, fröhlich hat der Tag sich angethan,
Er glänzt daher im festlichen Gewand . . .“[3])

Einen Schritt weiter als dieses poetische Einfühlen in die Natur geht die astrologische oder die gewöhnliche abergläubische Deutung ungewöhnlicher Naturvorgänge, wie sie Tieck in der Unterredung zwischen Golo und Wolf verwertet.[4]) Der uralte Volksglaube, dass ungewöhnliche Himmelserscheinungen und

---

[1]) König Heinrich VI., 3. Theil, 5. Act, 2.
[2]) König Heinrich IV., 1. Theil, 5. Act, 1.
[3]) Tieck, Genoveva, 144.
[4]) Ebd., 133 f.

seltene atmosphärische Vorgänge Begleiterscheinungen ungewöhnlicher Vorgänge auf Erden seien, wird von Shakespeare nicht selten in wirkungsvoller Weise für ein Stimmungsbild ausgenützt oder in ein solches verwoben. Außerdem liegt für den Leser und Zuschauer in solchen Vorgängen eine ahnungweckende Vordeutung über künftige Ereignisse. In „Richard III."[1]) will ein Hauptmann aus verschiedenen düsteren Zeichen (darunter: „der blasse Mond scheint blutig auf die Erde") auf den Tod des Königs schließen.[2]) Im „Hamlet"[3]) spricht Horatio von den unheimlichen Zeichen am Himmel und auf der Erde, die Cäsars Tod verkündeten „als Boten, die dem Schicksal stets vorangehn und Vorspiel der Entscheidung, die sich naht". Ein andermal steht dem zeichengläubigen alten Gloster der junge Edmund gegenüber, der mit rationalistischer Skepsis den Glauben an diese Vorzeichen als „ausbündige Narrheit" erklärt.[4]) Von Shakespeare übernahm diese Mittel der unheimlichen Stimmung und Vorahnung Goethe in den „Götz".[5]) Bei Maler Müller erscheint mit einer neuen Nuance die verwandte Vorstellung, dass durch solche Zeichen verborgene Blutschuld offenbar wurde. Doch Golo fürchtet sich nicht davor. „Ich lache zu allem! Wenn auch gleich Sonnenfinsternis würde, Sterne blutig über mein Haupt herabwinkten und durch eine angedeutete Zuchtrute der Himmel mich bedräuen ließe: was liegt mir daran?" Tieck hatte schon vor seiner „Genoveva" gerne das unheimliche, unbestimmte Grauen vor Natur- und Schicksalsmächten in seine Dichtungen hereingebracht. („William Lovell", „Blaubart", „Der blonde Eckbert", „Sternbald", „Tannenhäuser" und „Runenberg".) Der eigenthümliche Zug seiner Phantasie musste durch die literarischen Vorbilder nur gesteigert werden. Diese sowie die eigentlich astrologischen Vorstellungen wurden auch noch durch Jakob Böhme und Schillers „Wallenstein", den Tieck gewiss auf dem Berliner Theater gesehen hat, genährt. Aus dieser düster dämmernden Sphäre stammt die Scene mit dem alten Wolf und Golo. Welches

---

[1]) 3. Act, 1.

[2]) Vgl. König Johann, 4. Act, 2. Heinrich VI., 1. Theil, 3. Act, 1. „Locrine", Altenglisches Theater, II, 91.

[3]) 1. Act, 1. Vgl. Julius Cäsar, 1. Act, 3; 2. Act, 2. Heinrich VI., 3. Theil, 2. Act, 1.

[4]) König Lear, 1. Act, 2. Vgl. König Johann, 3. Act, 4.

[5]) 4. Act, Ende. (Komet, Sturmwind, gekreuzte Schwerter in der Luft.)

von den verschiedenen Vorbildern den ersten Anstoß gab, wage ich nicht zu entscheiden, weil sich bei Tieck verschiedene Anschauungen kreuzen. Das Meer von Blut um den Mond erinnert an den blutig scheinenden Mond in „Richard III". Daneben wird die unheimliche Erscheinung am Himmel von Wolf als Vordeutung über den Ausgang der Saracenenschlacht erklärt („Hamlet", „Julius Cäsar", „Locrine"), und wie Edmund Gloster seinem gläubigen Vater gegenüber, weist auch Golo eine solche Deutung zurück, nicht mit gleicher Schärfe, sondern mit dem milderen Hinweis auf die astrologischen Betrüger und auf den Widerstreit mit Vernunft und Religion. (Ungläubig verhält sich Golo hier und bei Müller solchen Warnungszeichen gegenüber.) Das an sich nebensächliche Motiv wird dadurch lehrreich, dass man sieht wie innerlich verschieden nuancierte und äußerlich ziemlich weit auseinanderliegende Vorstellungen in Tiecks Phantasie zu einem neuen Gebilde zusammenwachsen. Es wäre also hier ein ähnliches Vereinigen verschiedener Splitterchen zu einem neuen Mosaik, wie in den Schlachtscenen zu beobachten. Bezeichnend ist es wieder für den Romantiker, dass er Gelegenheit sucht, gerade jene Elemente des Aberglaubens, die einen dunklen Gemüthsschauer erwecken, in der Dichtung zu verwerten. A. W. Schlegel steht, wie wir hörten, für das Poetische der Astrologie ein und auch Jean Paul widmet bei Besprechung des Romantischen in seiner „Vorschule der Ästhetik" der „Poesie des Aberglaubens" einen eigenen Paragraphen.

Auch das mystisch-sinnige Motiv alter Volkslieder, dass aus dem Grabe der Geliebten Blumen aufsprießen, wird wahrscheinlich aus Shakespeare und den Volksliedern zu Müller,[1]) aus Müller und Shakespeare zu Tieck gewandert sein. Am nächsten verwandt sind Golos Worte am vermeintlichen Grabe Genovevas[2]) mit jenen des Laertes an Opheliens Grabe.[3])

Schwerer als inhaltliche Übereinstimmungen lassen sich formelle und stilistische Anlehnungen an ein Vorbild sicher feststellen. Allein manche sprachliche Eigenthümlichkeiten der „Genoveva" weisen ziemlich fühlbar auf das Muster des großen Briten zurück. Dass Tieck im Wechsel von Vers und Prosa den Wegen

---

[1]) Golo und Genoveva, 51.
[2]) Tieck, Genoveva, 267.
[3]) Hamlet, 5. Act, 1.

Shakespeares folgt, hat schon Minor betont. Dazu käme noch der Wechsel gereimter und reimloser fünfhebiger Verse und die Verwendung von Strophen des Schemas *a b a b c c*, die sich z. B. in „Romeo und Julia" finden. Der Gesang der erscheinenden Engel in der Wüste erinnert mit seinen ei-Reimen an jenen Spruch, den sich im „Kaufmann von Venedig" der Prinz von Marokko aus dem Kästchen holt.[1]) Allerdings nur in Schlegels Übersetzung stehen die ei-Reime, nicht im englischen Text. Wir dürfen eben nicht vergessen, dass neben dem englischen Original auch Schlegels Shakespeare-Übersetzung auf Tieck großen Eindruck machte und Einfluss gewann. Er sagt uns selbst, mit welchem Interesse er Schlegels Arbeit aufnahm, und zwar gerade in den zwei Jahren, die dem Entstehen der „Genoveva" vorausgehen.[2]) — Das Spielen mit dem eigenen Namen oder das Drehen und Wenden der Worte nach verschiedenen Seiten ihrer Bedeutung, das sich Shakespeare nicht selten gestattet, ahmt Tieck nach. In den seltsamen Worten Wolfs: „Wie rollt dir denn die Zung' im Kopf so wild" ist man im ersten Augenblick geneigt, einen Druckfehler zu verbessern und statt „die Zung'", „das Aug'" einzusetzen und doch wäre es gegen Tiecks Absicht, der sich durch den Shakespeare'schen Vers:[3]) „die Zunge, die so wild im Kopf dir wirbelt" zu der wunderlichen Wendung bestimmen ließ. Das „Morgenröte regnen" in der „Genoveva" fällt weniger auf, wenn man sich an Shakespeares „Rache regnen",[4]) „Freude regnen",[5]) „Düfte regnen"[6]) erinnert. Die beliebte Benennung des Fürsten mit dem Namen seines Landes, z. B. „tapferer Österreich",[7]) treffen wir bei Tieck („Tapf'rer Aquitanien") so gut, wie in Schlegels „Shakespeare".

Hätten sich Tiecks einstige Gegner die Mühe genommen, diese verschiedenen größeren und kleineren Stückchen aus Shakespeare zu sammeln, so hätten sie mit einigem bösen Willen auch hier Plagiator! rufen können. Aber auch hier wie bei den Ent-

---

[1]) 2. Act, 7.

[2]) Vgl. Poetisches Journal, 35 f.

[3]) König Richard II., 2. Act, 2. Mit obigen Worten übersetzt nämlich Schlegel: „This tongue that runs so roundly in thy head" . . .

[4]) Richard II., 1. Act, 2.

[5]) Kaufmann von Venedig, 3. Act, 2.

[6]) Was ihr wollt, 3. Act, 1.

[7]) König Johann, 2. Act, 1.

lehnungen aus Müller mit geringem Rechte. Wir sahen auch hier in den verschiedensten Fällen, wie die fremden Bestandtheile den Geist der Romantik oder die poetische Neigung Tiecks entweder verwandt ansprachen oder für ihre neue Bestimmung umgebildet wurden. Das maßgebendste Vorbild für die „Genoveva“, und zwar in formeller Richtung, war entschieden „Perikles“, der so merkwürdig dem Wunsche nach einer alle Gattungen verschmelzenden Universalpoesie entgegenzukommen schien. Weil dies die bedeutendste von Shakespeare ausgehende Anregung war, so spricht Tieck Solger gegenüber auch nur von dieser. Was Tieck sonst aus Shakespeare herübernahm, waren nur einzelne Charakterzüge, einzelne Linien für einen und den anderen Scenengrundriss, einzelne Gedanken und Stimmungselemente, die sich organisch in das neue Werk hineinverschmelzen ließen und so zum Eigenthum des von Shakespeare abhängigen Dichters wurden. Sie reichen auch alle mitsammen nicht hin, die Gesammtauffassung und das „Klima“ der romantischen Dichtung, die Tieck selbst als das Wertvollste daran erschien, irgendwie wesentlich zu bestimmen, während Müllers Auffassung des Golo und die Einkleidung in ritterliches Costüm immerhin bedeutender auf Tieck wirkten. Darum ist es auch kein schwerer Frevel, wenn er gar nicht weiter vom Verhältnis seiner Dichtung zu Shakespeare spricht. Dass der Dichter aber im „Vorberichte“ zu seinen Schriften von Shakespeares Einfluss überhaupt schweigt, während er ihn Iffland und Solger gegenüber stark betont, bleibt einigermaßen seltsam. War es nur Flüchtigkeit, wie in anderen Fällen auch? War es doch Berechnung? Tieck vertheidigt sich eben im nämlichen „Vorberichte“ gegen den Vorwurf des Plagiates an Müller. Da mochte er vielleicht dunkel oder deutlich fühlen, dass jedes vermeidbare Zugeständnis von Abhängigkeit irgendwelcher Art am besten vermieden werde; denn es konnte für missgünstige Kritiker vom Schlage Merkels eine Gelegenheit zu neuen Angriffen bieten. Freilich wäre dies nur eine halbkluge Maßregel für den Augenblick gewesen, weil Tieck dabei an seinen Brief an Solger nicht dachte, der schon zehn Jahre zuvor veröffentlicht worden war. Allein wie immer, ob Berechnung, ob Flüchtigkeit: Tieck hätte das offene Eingeständnis in den Augen einsichtiger Beurtheiler so wenig geschadet, als in den Augen seines Freundes Solger. Des Dichters verschiedene Äußerungen ergänzen sich und geben, zusammengenommen, den vollständigen

Sachverhalt wieder. Sie sprechen kurz und gedrängt das Endergebnis dieser Untersuchungen aus und bestätigen das Resultat derselben.

3. Tieck und Calderon.

Neben dem größten englischen half auch der berühmteste spanische Dramatiker ein wenig an Tiecks „Genoveva“ mitschaffen, und noch bevor A. W. Schlegel Shakespeare und Calderon als die größten Vertreter der romantischen Dramatik proclamierte, hatte sie Tieck durch seine Praxis nebeneinander gestellt und ihnen gemeinsam gehuldigt, indem er von beiden für sein romantisches Trauerspiel zu lernen strebte. Tieck thut es mit vollem Bewusstsein, wie es seine Äußerung gegen Iffland genugsam bezeugt.

Wie mit den Engländern, so beschäftigte sich Tieck auch schon frühzeitig mit den Spaniern und er gibt darüber in den „Vorberichten“ Auskunft.[1]) In Göttingen begann er 1793 seine spanischen Studien. Mit größerer Energie nahm er sie 1797 wieder auf, dem Wunsche A. W. Schlegels nach einer Übersetzung des „Don Quixote“ und einer buchhändlerischen Aufforderung dazu folgend. Auf Cervantes concentrierte sich das Hauptinteresse. Wie nun Tieck Shakespeare erst durch die Betrachtung seiner Stellung unter den Zeitgenossen, Vorläufern und Nachfolgern recht kennen lernen wollte, ebenso suchte er auch Cervantes in seiner literar-historischen Umgebung zu fassen und dies führte ihn zu den spanischen Dramatikern und Lyrikern. Wie wohl sich Tieck nach jenen Aussagen, die wir kennen lernten, bereits mit Leib und Seele Shakespeare verschrieben hatte, so erlaubte er sich doch, nach Entdeckung der Spanier, diese Götter neben jenem zu haben; denn er war, wie die Romantiker alle, nicht engherzig, er nahm das Poetische überall gerne auf, mochte es aus dieser oder jener Himmelsgegend stammen, in dieser oder jener Gestalt und Einkleidung ihm begegnen. Tieck war „von der reichen Aussicht in diese Poesie hinein entzückt“, er schwelgt im Reichthum, der ihm in den „entzückenden Träumen des Calderon und den wundersamen Bildern der spanischen Poeten“ entgegentritt.[2])

---

[1]) Tieck, Schriften, 1. Bd., XXVIII; 6. Bd., XVIII. Mit Tiecks Angaben deckt sich im wesentlichen, was seine Biographen sagen. Vgl. Köpke, 239 f. Friesen, 2. Bd., 67 ff., 177.

[2]) Tieck, Schriften, 6. Bd., XVIII f.

Calderon wurde, wie schon bemerkt, auch ein wichtiges „Incitament" jener religiösen Strömung unter den Romantikern, die Tiecks ganze Seele ergriff und mit sich fortriss; denn in Calderon vereinigten sich eine bedeutende poetische Energie und gläubige Frömmigkeit in seltenem Grade. Was A. W. Schlegel in seinen späteren „Vorlesungen"[1]) aussprach, mochte auch Tieck, von dem die Calderonverehrung erst auf seinen Freund August Wilhelm übergieng, mehr oder weniger deutlich schon empfunden haben. „Sein (Calderons) Gemüth aber spricht sich am meisten in der Behandlung der religiösen Gegenstände aus. Die Liebe schildert er nur mit allgemeinen Zügen, er redet ihre dichterische Kunstsprache. Die Religion ist seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens."[2])

Unter demjenigen, was Tieck für seine „Genoveva" aus der Kenntnis der Spanier gewann, nennt er an erster Stelle die ihm „neue Art", künstliche Versmaße in das Drama einzuführen.[3]) Tieck und seine Genossen hatten ein unendlich feines und empfängliches Ohr für das Künstlerische und Musikalische in Sprache, Vers und Reim. In den prächtigen, klangvollen, südländischen Formen mit dem reichen Reimspiel fanden sie ein willkommenes Instrument, um damit ihre ahnungsvollen Gemüthsstimmungen in allen Tonarten erklingen zu machen. Aus den Briefen der Jenaer Zeit ersieht man, wie sie sich vor Freude über die neuentdeckten romanischen Formen kaum zu fassen vermögen und wie diese bald zu den romantischen Formen κατ' ἐξοχήν werden.

In Tiecks „Zerbino" treten die südlichen Formen noch schüchtern auf, in der „Genoveva" ziemlich reichlich, im „Octavian" überwuchern sie die Dichtung in endloser, üppiger Fülle. Den metrischen Grundton im spanischen Drama bestimmt die alte nationale Romanze mit ihrer durchgehenden Assonanz. Im „Octavian" macht Tieck in der That von dieser Form ausgiebigen Gebrauch, in der „Genoveva" findet sich die eigentliche Romanze

---

[1]) A. W. Schlegel, WW., 6. Bd., 397.

[2]) Tieck kannte sicher jene Calderon'schen Stücke, die Schlegel bald im „Spanischen Theater" übersetzte: „Die Andacht zum Kreuz", „Der standhafte Prinz", „Die Schärpe und die Blume", „Die Brücke von Mantible", „Der Schultheiß von Zalamea", „Über allen Zaubern Liebe". Vgl. Friesen, 2, 177.

[3]) Tieck, Schriften, 1, XXVIII f. Einleitung zu Lenz, XXIII. Altenglisches Theater, I, VI f.

mit Assonanz noch nicht, wohl aber die aus den vierhebigen, auftaktlosen Romanzenversen gebildete Strophe mit den Reimen *a b b a*, die Redondille. Diese Strophe ist bei Lope die gewöhnliche Form für den dramatischen Dialog und auch bei Calderon begegnet sie uns nicht selten, besonders in reflectierenden und zärtlichen Partien sowie in Antithesenspielen.[1]) Diese nämliche Form sehen wir in der Balkonscene der „Genoveva" verwendet. In Zulmas Gesängen und Gebeten verbindet Tieck zwei- und dreihebige Verse nach dem Schema der Redondille. Diese Strophe ist überhaupt eine Lieblingsstrophe Tiecks, die er schon in den Liedern des „Sternbald", der „Magelone" und später noch unzähligemale gebraucht.

Von den Spaniern wurden die ottave rime aus Italien importiert und vielfach im Drama verwendet. In pomphaften, getragenen Erzählungen, in würdevoller Rede,[2]) in monologischen Beschreibungen und Betrachtungen,[3]) im feierlichen Gebete[4]) liebt sie Calderon. In ähnlichem Sinne gebraucht sie manchmal Tieck in seiner „Genoveva". Vision, Gebet und feierliche Rede sehen wir auch hier im weihe- und würdevollen Gange der Octave einherschreiten. Die ganze Beschaffenheit der deutschen Stanze macht sie ja für solchen Inhalt besonders geeignet. Dass aber Tieck keineswegs überall gerade für einen gewissen Inhalt eine bestimmte Form nach Calderons Muster wählt, zeigt ein Blick auf die Erzählung des heil. Bonifacius. Bei Calderon würde dieser Abschnitt immer in Romanzenform erscheinen. Auch noch der Unterschied besteht zwischen Tieck und Calderon, dass letzterer weit ökonomischer vorgeht und die Stanze selten öfter als einmal im nämlichen Drama einführt, während sie Tieck an vielen Stellen bringt. Wo Calderon sie aber verwendet, da wird dann meist die ganze Scene, Monolog wie Dialog, in Stanzen durchgeführt.[5]) Solche Stanzendialoge mochten den Formkünstler

---

[1]) Vgl. Schack, Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien, Frankfurt a. M. 1854, 2. Bd., 84. Beispiele in „Die Andacht zum Kreuz", „Die Brücke von Mantible", „Der Schultheiß von Zalamea", „Die Schärpe und die Blume" etc.

[2]) Z. B. die Rede des Gesandten in der „Jungfrau des Heiligthums".

[3]) „Der standhafte Prinz", „Die Brücke von Mantible", „Das Leben ein Traum".

[4]) „Fegefeuer des heil. Patricius"; vgl. Schack, a. a. O., 84.

[5]) „Die Andacht zum Kreuz", „Die Brücke von Mantible", „Das Leben ein Traum".

Tieck zur Nachahmung reizen. Dieses für einen deutschen Poeten sicher höchst schwierige Kunststück scheut denn auch Tieck durchaus nicht; auch er kleidet ganze Dialoge in Stanzen, er will als Formvirtuose hinter seinem spanischen Meister nicht zurückbleiben.

Wie Tieck in der Verwendung der entlehnten Maße gewöhnlich seine eigenen Wege geht, bestätigen ferner die Sonette in der „Genoveva". Sonette im Drama sind wieder eine Besonderheit der Spanier. Bei Calderon finden sie sich hin und wieder, aber nicht allzuhäufig.[1]) Es wird z. B. ein heißer Erguss religiöser Andacht in Sonettform gebracht („Die Jungfrau des Heiligthums"), es werden lyrisch-didaktisch die Erdenfreuden den schnell welkenden Blumen und das flüchtige Glück den schnell verlöschenden Sternen verglichen („Der standhafte Prinz"). Diese letztere Verwendung berührt sich noch am nächsten mit einigen Sonetten Tiecks. Aber es ist dabei zu erwägen, dass das Sonett mit lyrisch-didaktischem Inhalt gerade um 1800 für die Romantiker eine Mode ist, wie etwa das Distichon für Goethe und Schiller. Ob an dieser Verwendung der italienischen Form in der „Genoveva" Calderon einen besonderen Antheil hat, scheint mir daher schwer erweisbar. Calderonisch ist es nur, dass Sonette überhaupt in das Drama hereingebracht werden. Wie bei Verwendung der Octaven geht Tieck auch hier über die sparsame Art Calderons hinaus und zerfasert das Sonett gelegentlich im Dialoge.

Endlich lernt Tieck noch von den Spaniern, die Terzine für sein Drama nutzbar zu machen, eine Strophe, die Lope oft für den getragenen und ernsten Dialog verwendet,[2]) die aber seltener bei Calderon erscheint.[3]) Tieck führt sie zweimal in die „Genoveva" ein, in der Prophezeiung des „Unbekannten" und im Dialoge zwischen Siegfried und Othos Geist.

Hatte Tieck von Shakespeare den Wechsel zwischen Prosa und fünfhebigem Jambus sich angeeignet, so wird die formelle Ausstattung seiner Dichtung durch das Hereinnehmen der italienisch-spanischen Strophenformen noch um vieles bunter und reicher; es wird dadurch seine Poesie noch um eine Stufe höher

[1]) „Der standhafte Prinz", „Die Jungfrau des Heiligthums".
[2]) Schack, a. a. O., 84 f.
[3]) „Der standhafte Prinz".

über die gewöhnliche Prosa oder über die gleichmäßige metrische Form emporgehoben.

Neben den spanischen Maßen führt Tieck die „lyrischen Ergüsse“ an, zu deren Einführung in sein Drama ihn die spanischen Vorbilder bewogen hätten.[1]) Man denkt da zu allererst an die Lyrik der Balkonscene und Zulmas, die auch durch die metrische Form auf spanische Muster hinweist. Es lässt sich aber hier für die Vergleichung mit bestimmten Vorbildern kein sicherer Boden gewinnen. Wohl nimmt das lyrische Element in Calderons Dramen einen breiten Raum ein. Stücke, wie „die Andacht zum Kreuz“, „Die Brücke von Mantible“, „Der Schultheiß von Zalamea“ u. a. sind reich an lyrischen Partien im Dialoge. Aber an solchen lyrischen Stellen ist eigentlich auch bei Shakespeare kein Mangel. Man denke nur an „Romeo und Julia“, „Kaufmann von Venedig“, an den vierten Act des „Wintermärchens“. Es scheint, dass Tieck mit dem unbestimmten Ausdruck „lyrische Ergüsse“ nach spanischem Muster auch hier nichts anderes meint, als lyrische Ergüsse in südländischen Strophenformen. In der Einleitung zu Lenz wenigstens heißt es:[2]) „Welche lyrische Ausbrüche der Leidenschaft, der Liebe, der Andacht in seinen (Calderons) Romanzen und canzonenartigen Versen. Welche Malerei, welches Feuer der Erzählung in eben diesen Lyren, Romanzen und Ottaven. Kein Schauspiel, fast kein Act ist ohne solche Prachtstücke, diese gehören recht eigentlich zum Wesen des spanischen Dramas, nur freilich sind sie eben auch mitunter nur kalte, hie und da schwülstige Prachtstücke, die sich zuweilen mit Bewusstsein, doch ein anderesmal, wohl auch ohne Absicht, selbst parodieren.“ Der letztere Satz ist auf Rechnung des kühleren Verhältnisses zu schreiben, das der ältere Tieck zu den Spaniern einnimmt. Das Vorhergehende gibt uns aber eine Andeutung, welche lyrischen Ergüsse in der „Genoveva“ Tieck etwa auf spanische Anregungen zurückführen mochte.

Deutlicher spürt man Calderons Vorbildlichkeit wieder in der Einführung der allegorischen Gestalt des Todes. Tieck war nämlich von Haus aus ein Feind der Allegorie in der Dichtung. Er schreibt z. B. an Wackenroder:[3]) „Mir scheint, als ob die aus-

---

[1]) Tieck, Schriften, 1. Bd., XXIX.
[2]) Lenz' WW., Einleitung XXII f.
[3]) Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 58 f.

geführte Allegorie mehr in den zeichnenden und bildenden Künsten als in der Dichtkunst an ihrer Stelle wäre.“ Er spricht ein andermal der Allegorie jede täuschende Kraft ab.[1]) Anders wurde es, als Tieck mit den Gedanken Friedrich Schlegels Bekanntschaft machte (1797), der die Allegorie für jede poetische Darstellung verlangt. Schlegel meint aber unter der Allegorie nur ungefähr das, was wir heute symbolisch nennen. Jedes wahre Dichtwerk muss hinter der sichtbaren Welt, die es veranschaulicht, eine unsichtbare, geistige, höhere Welt, in der Einzelerscheinung das All und Eins ahnen lassen. In dieser Auffassung vertritt auch Tieck nunmehr die Allegorie im „Sternbald“ und in den „Phantasien“. An der Hand Calderons endlich thut er den letzten Schritt zur eigentlichen Allegorie. „Vom Calderon für die allegorische Poesie begeistert,“[2]) versuchte er im „Octavian“ seine Ansicht von der romantischen Poesie allegorisch, lyrisch und dramatisch niederzulegen. Mit der Einführung einer bunten allegorischen Gesellschaft in dieses Stück thut nun Tieck gerade das, was er vor wenigen Jahren noch als ein „Unding“ von sich wies. Diese Bekehrung zur Allegorie hatte Calderon zustande gebracht. Auch in den „Briefen über Shakespeare“, die in den letzten neunziger Jahren entstanden, spricht Tieck günstig von der Allegorie und wird diese überhaupt nimmer los,[3]) obschon er später gegen Calderon selbst wieder kühler wird.[4]) In der „Genoveva“ sehen wir im Auftreten des Todes nur erst ein ganz kleines Vorspiel des überschwänglichen Allegorisierens, das sich bald im „Octavian“ breit machen und „ins Blaue verschwimmen“ sollte. Dass hier gerade der spanische Einfluss dahinter steckt, darüber kann man nach dem Vorausgehenden kaum zweifelhaft sein.

Mit den metrischen Formen, den „lyrischen Ergüssen“ und der Allegorie ist aber auch der spanische Einfluss, der sich in der „Genoveva“ sicher als solcher erkennen lässt, erschöpft. Andere Calderon'sche Nachklänge lassen sich höchstens nur vermuthen. Das Hereingreifen des Übersinnlichen in die irdische Welt und in die Geschicke des Menschen, Wunder und Visionen,

[1]) Krit. Schriften, 1. Bd., 35 ff.; vgl. ebd. 78 f.
[2]) Tieck, Schriften, 1. Bd., XXXVIII.
[3]) Solger, a. a. O., 302, 652, 688, 698.
[4]) Ebd., 696; vgl. Krit. Schriften, 4, 152 und 156, Einleitung zu Lenz, LXXV.

fallen dem protestantischen Nordländer in Calderons Poesien immer ganz besonders auf.[1]) Als Tieck in den letzten neunziger Jahren Calderon eifrig las, hatte sich eben in seinem Gemüthe auch sonst schon jene Reaction gegen den kalten, flachen, phantasie- und gemüthscheuen Rationalismus energisch geltend gemacht. Die extremsten Gegensätze des Aufklärerthums waren ihm die liebsten. Seine Neigung zum Wunderbaren und Geheimnisvollen hätte außer Jakob Böhmes Theosophie kaum eine erwünschtere Lectüre finden können, als die spanischen Dramen, in denen Glaube und Wunder im Glanze einer prächtigen Poesie verklärt erscheinen. Ein Versenken in diese Poesie war daher so gut wie das Genoveva-Büchlein, Schleiermachers „Reden“ oder Böhmes „Morgenröthe“ im höchsten Grade dazu angethan, Tiecks religiöse Stimmungen und seine poetische Vorliebe für katholische Kunst und Poesie zum Enthusiasmus zu steigern.[2]) Liest man ein wenig in den Dramen Calderons, die Tieck sicher kannte, bevor er die „Genoveva“ schrieb, so stößt man bald dort, bald da auf ein Motiv, bei dem man sich sagt: das könnte in der „Genoveva“ nachgewirkt haben. Der „standhafte Prinz“ z. B. ersteht vom Tode und vollendet, was er im Leben nicht mehr vollbringen konnte: Othos Geist thut wenigstens zum Theile dasselbe. Calderons „Jungfrau des Heiligthums“ ist eine dramatisierte Legende, die vom Anfang bis zum Ende mit Wundern und Visionen reich durchwoben ist. Man ist fast zur Annahme genöthigt, dass Tieck dieses Stück kannte, wenn auch keine positive Nachricht darüber vorliegt. Denn im zweiten Acte desselben wird die Begebenheit erzählt, auf die Siegfrieds Worte:[3]) „So ist Hispania durch ein Weib verdorben, die schuld war, dass die Mohren sind gekommen . . .“ anspielen. Der Saracenenkrieg wird dort auch als Strafe Gottes betrachtet, wie von Karl Martell.[4]) Dem Saracenenfeldherrn Tarif folgt Luna, seine Braut, in den Krieg, wie Zulma ihrem Geliebten.[5]) Weiter heißt es einmal in der Erzählung des Mohren Selim:

---

[1]) Köpke, 1. Bd., 241; A. W. Schlegel, WW., 6. Bd., 393 ff.

[2]) Köpke, 1. Bd., 241.

[3]) Tieck, Genoveva, 238.

[4]) Ebd., 128.

[5]) Mit diesem Motive verbanden sich vielleicht einzelne Züge aus der Liebesgeschichte Locrines und Estrildens. (Altenglisches Theater, II, 70 ff.)

„Heute, da dein Schwur gebrochen,
Kann man sagen, treuer hielten
Damals ja ihr Wort die Mohren,
Als die Christen jetzt; denn Alles
Hielten sie, was sie versprochen,
Und du hieltest nichts von Allem.“

Ist es die Erinnerung an diese Worte, welche Tiecks Karl Martell veranlasst, die sonst ganz unmotivierte Äußerung zu thun, das Recht der Gesandten sei den Heiden heiliger als den Christen? Kannte Tieck dieses Stück Calderons, so fand er hier auch Vorbilder für die Schilderung seiner Visionen. Jedoch allzuviel Gewicht soll auf diesen letzteren Punkt nicht gelegt werden. Wenngleich die Visionen bei beiden Dichtern ähnlich dargestellt werden, so kann daraus noch nicht auf eine besondere Abhängigkeit geschlossen werden, da Dichter und Maler oft und oft Visionen mit ähnlichen Zügen ausstatten, die wir in der „Genoveva“ finden, und Tieck und Wackenroder standen vor manchem Gemälde, das eine himmlische Vision, eine Madonna in Licht und Glorie, von Engeln umgeben, vorführt. — Auf eine Kleinigkeit mag noch hingewiesen werden. Wenn Tieck die „Andacht zum Kreuz“ las, so musste ihm auffallen, dass hier zu verschiedenenmalen mit so großem Nachdruck auf die Wichtigkeit der Beichte vor dem Tode hingewiesen wird und durch ein Wunder wird Eusebios letzter Wunsch nach der Beichte erfüllt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Tieck so durch Calderon auf jene sonderbare Unterredung Othos mit Siegfried über das Thema, ob der gefallene Krieger wohl ohne „Sacrament und Ölung“ selig werden könne, gekommen ist.

Ob Tieck noch ein paar solche kleine Züge mehr oder weniger von Calderon nahm, macht keinen großen Unterschied. Die bemerkenswerteste Neuerung, die Tieck, von den Spaniern geleitet, unternahm, ist entschieden die Einführung der verschiedenen südländischen Strophenformen in sein Drama. Tieck entlehnt die Formen, behält sich aber über die Verwendung derselben im einzelnen Falle meist seine eigene Entscheidung vor. Die Allegorie tritt in der „Genoveva“ nur im bescheidensten Maße auf. Höher anzuschlagen ist jedenfalls der mächtige Gesammteindruck dieser eigenartigen, von den Ideen der Ehre, Liebe und Religion beherrschten spanischen Poesie auf Tieck sowie der musikalischen Formenfülle und großen Künstlichkeit, die trotz aller Mannigfaltigkeit und Buntheit in diesen Dich-

tungen herrscht.[1]) Dieser Eindruck lässt sich aber nicht wägen und nicht deutlich fassen. Er kann nur aus Tiecks eigenen Worten, die seine hohe Freude an dieser Poesie ausdrücken, erschlossen werden und eine Bestätigung ist noch Köpkes Bericht:[2]) „Diese Gedichte passten ganz zu den religiösen Bewegungen, welche den Dichter mehr als je ergriffen hatten.“ Trotz aller Schwärmerei für Calderon gelang es Tieck aber nicht, von diesem Meister das Geheimnis zu erlauschen, wie der religiöse Dichter einen wirklich religiösen Charakter, etwa einen tiefgläubigen „standhaften Prinzen“, überzeugend schildert. Vielleicht war dies niemals Tiecks Absicht und vielleicht ist Tiecks poetische Art gar nicht auf strenge und klare Charakterzeichnung gerichtet. Beachtung verdient Tiecks Anlehnung an die Spanier schon deshalb, weil gerade er wieder mit seinem Beispiele in unserer Literatur vorangeht, wo es gilt, eine Periode spanischen Einflusses auf unser deutsches Drama einzuleiten, eines Einflusses, der unserer dramatischen Dichtung nicht durchwegs zum Heile gereichen sollte.

4. Tieck und Jakob Böhme.

In der Maurer'schen Buchhandlung in Berlin fand Tieck (um 1798) das alte Büchlein eines Mannes, der den Aufklärern als ein Urbild alberner Schwärmerei, als der Inbegriff von Abgeschmacktheit, Barbarei und Aberwitz erschien. Das Büchlein war Jakob Böhmes „Morgenröthe“. Tieck hatte noch nichts von dem merkwürdigen Manne gesehen und glaubte (diesmal dem allgemeinen Urtheile der Welt folgend) einen neuen Gegenstand für seinen übermüthigen Witz gefunden zu haben. Beim Lesen aber begegnete ihm das Seltsame, dass der philosophische Schuster von Görlitz den übelgesinnten Leser derart überraschte und gefangen nahm, dass dieser nimmer von ihm loskommen konnte und bald aus einem Spötter ein eifriger Bewunderer der geheimen Offenbarungen J. Böhmes wurde. Zu den übrigen religiösen Antrieben, die auf Tieck wirkten, gesellte sich nun noch dieses unscheinbare alte Büchlein, in dem Tieck am wenigsten eine so siegreiche Macht vermuthet hätte.[3])

---

[1]) Altenglisches Theater, I, VI f.

[2]) Köpke, I, 240 f.

[3]) Köpke, 1. Bd., 239 f.; Friesen, 2, 159 ff.; Tieck, Schriften, 11. Bd., LXXIII f.

Nach Köpkes Erzählung scheint es, als ob Tiecks geistiges Wesen bereits vor der Abfassung von „Genoveva“ und „Octavian“ ganz und gar in der Mystik Böhmes aufgegangen sei, und auch Haym[1]) spricht von Tiecks Böhmestudium vor der Entstehung der „Genoveva“ so, dass man weit mehr von dem mystischen Geiste des „philosophus teutonicus“ in dieser romantischen Dichtung suchen möchte, als sich darin thatsächlich findet. Die Sache klärt sich einigermaßen auf, wenn man die Briefe an Solger, in welchen Tieck sein Verhältnis zur Mystik selbst darlegt, zurathe zieht. Etwa um 1798 muss Tieck die „Morgenröthe“ aufgefunden haben. Über den Eindruck schreibt er später an Solger:[2]) „Weil ich keinen dialogischen Philosophen bis dahin gefunden hatte, und mich die verschiedenen Systeme nicht befriedigten, besonders allen meinen Instinct zur Religion verletzten, so glaubte ich oft gar nicht für Speculation Sinn zu haben: meine Liebe zur Poesie, zum Sonderbaren und Alten führte mich anfangs fast mit frevlem Leichtsinn zu den Mystikern, vorzüglich zu J. Böhme, der sich binnen kurzem aller meiner Lebenskräfte bemächtigte: der Zauber dieses wundersamsten Tiefsinns und dieser lebendigsten Poesie beherrschte mich nach zwei Jahren so, dass ich von hier aus nur das Christenthum verstehen wollte, das lebendigste Wort im Abbild der ringenden und sich verklärenden Naturkräfte . . .“ Von hier aus betrachtete Tieck Fichte und Schelling, mit unheimlicher Leidenschaft überließ er sich seinem Triebe zur Mystik, leidenschaftliche Zustände und unerwartete Erfahrungen, über die er uns nichts weiter verräth, gesellten sich dazu, sein ganzer Geist ward so verschattet und verdunkelt, dass ihm die Lust zur Poesie und an Bildern als etwas Verwerfliches, Verfehltes erschien; „ . . . so gab es nun viele Stunden, wo ich mich in die Abgeschiedenheit eines Klosters wünschte, um ganz meinem Böhme und Tauler und den Wundern meines Gemüths leben zu können. Dies hatte sich schon im Zerbino leicht poetisch, in der Genoveva dunkler und im Octavian verwirrter geregt. Meine Productionskraft, mein poetisches Talent schien mir auf immer zerbrochen. Ich kämpfte schmerzhaft, da sich mir die heitere Welt und mein Gemüth so mit Finsternis bedeckte, die mir anfangs im helleren Glanze ge-

---

1) Romantische Schule, 472.

2) Solger, Nachgel. Schriften, 538 ff. Brief vom 24. März 1817.

schienen hatten.“ Diese Selbstschilderung lässt einen Einblick thun in den merkwürdigen Aufruhr, den Jakob Böhme (mit diesem beschäftigt sich Tieck zuerst und am eifrigsten) in der Seele des Dichters allmählich heraufbeschwor. Nach und nach geräth sein Geist immer mehr in die mystischen Dinge hinein. Das allmähliche Hereinbrechen der Dunkelheit im Gemüthe des Dichters tritt aus dessen Erzählung nicht ganz scharf hervor, muss aber doch erschlossen werden. Erstlich bemächtigen sich die Mystiker und Jakob Böhme „binnen kurzem“ aller Lebenskräfte Tiecks und ein paar Zeilen danach dauert es wieder zwei Jahre, bis er so von Böhme beherrscht wird, dass er das Christenthum nur von Böhme aus verstehen wollte. Die erste Wendung darf darum nicht allzu wörtlich genommen und nur als ein sehr reges und lebendiges Interesse am neuentdeckten Mystiker verstanden werden; die Poesie Tiecks in „Zerbino“, „Genoveva“ und „Octavian“ und in den gleichzeiligen kleineren Dichtungen ist keineswegs so energisch von Jakob Böhme beherrscht; von einer Modification des Christenthums im Geiste Jakob Böhmes ist in „Genoveva“ und „Octavian“ nur wenig, in „Zerbino“ nichts zu spüren. Dass diese Betrachtungsweise des Christenthums auch in seine Poesie übergegangen sei, behauptet Tieck eigentlich auch nirgends ausdrücklich. Am liebsten verknüpft er an gewissen Stellen naturphilosophische Gedanken mit denen Jakob Böhmes. Dies alles ließe sich mit einem völligen Untergehen aller Lebenskräfte in der Mystik unmöglich vereinbaren. Das Zusammenbrechen der poetischen Productionskraft unter dem Drucke mystischer Speculation, das Tieck wie eine unmittelbare Folge seiner Lectüre noch in die Zeit vor der Vollendung des „Octavian“ zu rücken scheint, kann vor dem Abschluss dieser Dichtung, dem dann allerdings viele fast unfruchtbare Jahre folgen, nicht gut angenommen werden. Im weiteren Verlaufe des Briefes spricht Tieck ohnehin wieder so, als ob die verdüsterten Stunden in den ersten Jahren nur sich zeitweise einstellten und nicht gleich eine dauernde Gemüthsverdüsterung herbeiführten. Dazu stimmt auch eine spätere Äußerung an Solger, nach welcher die düstersten und gedrücktesten Zeiten für Tieck in die Jahre 1801—1802 fallen, als er bereits in Dresden lebte. Erinnern wir uns auch noch der schönen Freundschaft, die ihn vor dieser Zeit mit Novalis verband, so haben wir einen Grund mehr, diese dunkeln Gemüthszustände nicht vor das Jahr 1801 zurückzuverlegen. Und hätte

vorher Jakob Böhme Tiecks Stimmungen verdüstert, so könnte der „Altfrank“ im „Autor“ (1800) kaum sagen:

„So gab ich dir noch außer Göthe,
Auroram, jene Morgenröthe,
Von dem Propheten, den sie schelten,
Dem aufgeschlossen alle Welten,
Des heilger unentweihter Mund
Der Gottheit Tiefe hat verkundt,
Den großen deutschen Jakob Böhme,
Daß er von dir die Schwermuth nähme,
Jedwedes Wort in ihm dir lacht,
Und all umzogen mit Glanz und Pracht,
Er hat durchaus sich gesponnen ein
In eitel Glori und Heiligenschein. —“[1])

Wir müssen also annehmen, dass Tieck erst Schritt für Schritt in die Regionen der Mystik, in das „herrliche und furchtbare Gebirge“ vordrang, nach dem „Octavian“ (1802) aber sich auf einige Jahre ganz in den dunklen Bezirken verlor. Tiecks Ausdrücke sind und bleiben dunkel und unpräcis. Nach siebzehn Jahren mochte sich ihm seine mystische Periode leicht ein wenig perspectivisch verengen und verschieben und wohl als Erlebnis im ganzen, nicht aber chronologisch klar und scharf gesondert nach allen Stadien in Erinnerung sein. Welches Gedächtnis wäre auch für solche vor längerer Zeit durchlebte Gemüthszustände absolut verlässlich?

Der Betrachter des geistigen Entwickelungsganges Tiecks muss sich außer dessen „Instinkt zur Religion“ vor allem wieder den Wackenroder'schen Einfluss und die religiösen Eindrücke der Erlanger Zeit lebendig vor Augen halten, um zu begreifen, dass der „Meister Klügling“, der mit ironischen Absichten die „Morgenröthe“ zur Hand nimmt, so schnell ein ehrfürchtiger Verehrer des mystischen Buches werden konnte. Vom Dichter der Straußfederngeschichten und des „Gestiefelten Katers“ bis zum mystischen Grübler scheint es ein gar weiter Weg zu sein. Tiecks Briefwechsel mit Solger erklärt es jedoch ziemlich genügend, wie gerade die Art von Jakob Böhmes Denken seinem inneren Wesen entgegenkam. Zum Theile sagten uns schon die früher angeführten Worte, was Tieck in Böhmes Büchlein Bewundernswertes vorfand. Mit Jacobi und Fichte hatte sich unser Dichter

---

[1]) Tieck, Schriften, 13, 323.

nicht verständigen können.[1]) Der Mann, dessen Geist fast ganz und beständig von Phantasie und Gemüthsstimmung gelenkt erscheint, verlangte von jeher ein philosophisches Denken, das auf Anschauung gegründet ist und wieder zur Anschauung zurückkehrt. Philosophie und Religion müssen ineinander fallen. Alles wahre Erkennen kann nur ein intuitives Erkennen sein, ein Erkennen durch Offenbarung und Begeisterung, das in allen Dingen die lebendige Gegenwart Gottes (= des Unendlichen) schaut. Dieses schauende Eindringen in das Wesen der Dinge ist aber der poetischen Begeisterung und religiösen Hingabe nach Solger sehr nahe verwandt und damit erräth Solger so recht die längstgehegten, intimen Gedanken Tiecks, der ihm darauf hocherfreut erwidert: „Längst war ich mit Ihrer Inspiration der Philosophie, mit der nahen Verwandtschaft derselben, ja Blutsfreundschaft und Selbstheit mit der Religion einverstanden, was mich nur einen kurzen Kampf kostete: denn die poetische Begeisterung erklärte mir ja das Factum hinlänglich, und dass ich es mehr wie einmal an mir selbst erlebt hatte, machte mir ja eben immer mein Sprechen mit den Philosophen von der Schule unmöglich.“[2]) Dieser horror des Tieck'schen Geistes vor allem abstracten und formalistischen und systematischen Denken ist sicher der letzte und tiefste psychologische Grund, warum sein ganzes Wesen, das den eigentlichen großen Philosophen bisher beharrlich fern geblieben war, sich so widerstandslos gerade von Jakob Böhme fesseln ließ. Bei Böhme fließen wirklich religiöse Hingabe, dichterische Anschauung und philosophische Speculation in wunderlichster Weise ineinander. Es gibt bei ihm kein abstractes Grübeln, sondern Phantasie und Gemüth greifen immer auch werkthätig mit ein und L. Feuerbach trifft in den Kern der Sache, wenn er sagt:[3]) „Die Grundlagen und Anhaltspunkte seiner (Böhmes) Gedanken sind die das reine Himmelslicht des Denkens an dem dunkeln Wolkengrunde des Gemüthes in die Regenbogenfarben der Phantasie zerstreuenden, theologischen Vorstellungen der früheren Zeit . . .“ Der phantastische Theosoph konnte für Tieck, als er sich hernach mit Schleiermachers „Reden“ befasste, eine Art Ergänzung des abstracten Theologen

---

[1]) Solger, a. a. O., 538.
[2]) Vgl. Friesen, 2. Bd., 184.
[3]) Ludwig Feuerbach, Sämmtliche Werke, 4. Bd., 132.

abgeben. Die Art und Weise, wie Böhme die Religionsgeschichte unter dem Bilde des mächtigen Fruchtbaumes skizziert,[1]) zeigt, dass seiner barocken Phantasie ein großer Zug nicht fremd ist und die Schilderung der Geister und Geisterlein, die im einfachen Halme wirken und schaffen und das Gewächs in all seinen Theilen formieren, ist wieder von einer naiven Lieblichkeit, die in ihrem kindlich herzlichen Tone fast an wirkliche Märchendichtungen gemahnt. Die Art des Anschauens der Natur ist im Grunde bei Böhme und beim Märchendichter dieselbe, nur dass es Böhme nicht um die Poetenfreude am Märchenhaften zu thun ist, sondern ihm ist das Beleben, Beseelen und Verbildlichen der Naturvorgänge zugleich eine Entschleierung ihres innersten Wesens, ein metaphysisches Erkennen. Hier findet also Tieck jeden Gedanken über Natur und Welt und Gott bildlich, poetisch eingekleidet. Hier konnte er sein philosophisches Bedürfnis nach seiner Weise befriedigen. Wie Tieck der Sinn für Geschichte durch die Poesie aufgeht,[2]) so nähert sich ihm das Religiöse und die Philosophie auch zumeist durch Kunst und Poesie oder in Form von Poesie.

Was Tieck an den Volksbüchern entzückte, der schlichte, fromme, rührende Ton der Darstellung: das fand er auch in den theosophischen Phantasien Böhmes wieder. Böhme musste in jeder Weise der Liebe Tiecks zur Poesie, zum Sonderbaren und Alten entsprechen. Im „Autor“ ist es wieder der „Altfrank“, die verkörperte Liebe zum Alten, Sonderbaren und Poetischen, der den „großen deutschen Jakob Böhme“ preist.[3]) Das Mitleid mit den alten, verkannten, missachteten Volksbüchlein wurde daher auch hier lebendig und zog ihn mit inniger Gewalt zum ungerecht verkannten armen Philosophen in der Handwerkerstube. Dieser Ton des Mitleids spricht auch aus dem Gedichte Hardenbergs „An Tieck“.[4]) Hier redet nämlich Böhmes Geist zu Tieck:

„Ich habe treulich aufgeschrieben,
Was innre Lust mir offenbart,
Und bin verkannt und arm geblieben,
Bis ich zu Gott gerufen ward.“

---

[1]) Vorrede zur „Morgenröthe“. Wenn Tieck in J. Böhme auch „Dialektik, gründliche Forschung, Strenge der Folgerungen, kurz philosophische Kraft und Kunst“ gefunden zu haben behauptet, so kann dies kaum im gewöhnlichen Sinne dieser Ausdrücke zu verstehen sein. Vgl Schriften, 11, LXXIV.

[2]) Tieck, Schriften, 6. Bd., XIII.

[3]) Tieck, Schriften, 13. Bd., 323 ff.

[4]) Novalis, Schriften, 2. Bd., 36.

„Verkündiger der Morgenröthe, des Friedens Bote sollst du seyn", ruft Novalis seinem Freunde zu und diese „Morgenröthe" Böhmes ist es, von der einzelne ungewisse Strahlen in Tiecks „Genoveva" hineinspielen.[1])

Die „Morgenröthe"[2]) (1612) ist Böhmes erstes Werk und behandelt, wenn auch noch weit unklarer als die folgenden Schriften, die Grundzüge seiner ganzen Weltanschauung und nennt sich „die Wurtzel oder Mutter der Philosophiae, Astrologiae und Theologiae, Aus rechtem Grunde". In der „Philosophia" soll Gottes Wesen erschlossen werden, die Beschaffenheit aller Dinge in Gott und ihr Ursprung aus Gott, sowie die Herrschaft der beiden „Qualitäten Gut und Bös" in der Natur. Die „Astrologia" handelt von den Kräften der Natur, den Sternen und Elementen, wie daraus alle Creaturen herausgekommen sind, also von der Entstehung und Bildung der Welt. Die „Theologia" enthüllt das Reich Christi und der Hölle, die sich bekämpfen und spricht davon, wie sich die Menschen zu beiden Reichen verhalten und verhalten sollen.

Die Gedanken Böhmes hier weiter zu verfolgen oder in Form eines Systemes (wenn es überhaupt möglich ist) zu skizzieren, ist unnöthig, weil Böhmes Anschauungen für Tiecks „Genoveva" als System nicht in Betracht kommen.[3]) Die Vorstellungen

---

[1]) Es ist unter den Jenaer romantischen Freunden immer nur von Böhme und seiner „Morgenröthe" die Sprache. Tauler und die anderen Mystiker kamen wenigstens für Tieck erst später an die Reihe, und so ist es erklärlich, dass sich in der „Genoveva" von Tauler keine deutliche Spur auffinden lässt.

[2]) Benützt wurde für die folgende Untersuchung eine Ausgabe der „Morgenröthe" mit dem Titel: „Morgen-Röte im Aufgangk das ist: Die Wurtzel oder Mutter der Philosophiae, Astrologiae und Theologiae, Aus rechtem grunde. Oder Beschreibung der NATUR Wie Alles gewesen und im anfangk worden ist: wie die Natur und Elementa Creatürlich worden seind; auch von beyden qualitäten Bösen und Guten / woher alle Ding seinen Vrsprung hat / und wie es am Ende dieser Zeit werden wird: auch wie Gottes- und der Höllen-Reich beschaffen ist / und wie die Menschen in jedes Creatirlich wirken. Alles aus Rechtem Grunde / in Erkentnus des Geistes im wallen GOttes mit fleiß gestellet durch Jacob Böhmen In Görlitz / im Jahr Christi 1612 seines Alters 37. Jahr / Dingstag in Pfingsten. Gedruckt zu Amsterdam 1656.

[3]) Böhmes Lehren finden sich ausführlicher wiedergegeben bei Ludwig Feuerbach, Sämmtliche WW., 4, 131—183. Vgl. Zeller, Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz, München 1875, 12 ff.

Böhmes, die Tieck in seine Dichtung einstreut, sind nur losgerissene Splitter, die keineswegs unter einheitlichem Gesichtspunkte erscheinen.

Die ersten Spuren von Böhmes Gedanken in der „Genoveva“ begegnen uns in der prophetischen Rede des „Unbekannten“.[1]) Das geheime Wissen, das er vorträgt, bevor er seine Weissagung über Karls Zukunft beginnt, lässt den Gedanken der damaligen Naturphilosophie durchblicken, dass das Universum ein zusammenhängender Organismus sei, in dem durch alle Gebiete hin sich dieselben Kräfte in sicherer Gesetzmäßigkeit bethätigen. Diese Vorstellung hatte bereits Schelling entwickelt und Tieck fand sie in Schleiermachers „Reden“ wieder; sie wurde überhaupt bald Gemeingut aller Literaturkundigen. Mit der Naturphilosophie gewann Tieck auch durch seinen Verkehr mit Steffens, dem Schellingjünger, einige Fühlung.[2]) Der Gedanke der geschlossenen Natureinheit, der in der Rede des „Unbekannten“ wiederholt durchbricht, begegnet uns auch schon bei J. Böhme, wenn auch ohne die präcise Formulierung, die er bei Schelling fand. So war für Tieck die Möglichkeit gegeben, moderne naturphilosophische Ideen mit Anschauungen Böhmes zu verschmelzen.

> „Und was ich sag' sollst du wahrhaftig finden.
> Denn Sterne können niemals Lüge sprechen,
> Wer sie verhöhnt, belastet sich mit Sünden:
> An dem wird sich Natur und Himmel rächen,
> Der furchtlos dies Gemüte in sich heget,
> Denn um ihn wird das Glück zusammenbrechen.“

Wenn hier der Prophet die Wahrheit seiner geheimen „Weisheit“ („Kunst“) betheuert und die Spötter strenge verurtheilt, so fühlt man sich schon an Böhme erinnert, der sich nicht selten energisch gegen die Verächter seiner Offenbarungen wendet. „Darumb schawe zu und spiele nicht zu hönisch an diesem orthe / oder Du wirst für GOTT ein spötter erfunden werden / und darf Dir wohl gehen / wie dem König Lucifer.“[3]) Während

---

[1]) Tieck, Genoveva, 157 ff.

[2]) Haym, Romantische Schule, 630 f. In den „Grundzügen der philosophischen Naturwissenschaft“ (Berlin 1806), worin Steffens seine Naturphilosophie aphoristisch skizziert, heißt es in einem Fragmente, S. 11: „Die Geschichte sowohl als die Natur sind geschlossene Totalitäten; in beiden offenbart sich die ganze Totalität.“

[3]) Morgenröthe, 198.

Böhme nur mit der Rache Gottes („des Himmels") droht, gibt Tieck noch die „Natur" als zweite Rächerin bei.

> „Was in den Himmelskreisen sich bewegt,
> Das muß auch bildlich auf der Erden walten,
> Das wird auch in des Menschen Brust erregt, . . ."

J. Böhme legt auf den Zusammenhang zwischen Sternenlauf und Menschenschicksal wiederholt Gewicht. „Dan der Planeten und Sternen anfang / instehen / lauff und wesen ist anders nicht als der anfang und trieb oder das Regiment im Menschen. Wie nun das Menschliche Leben auffgehet / also ist auch die geburth der 7 Planeten und Sternen auffgangen / und ist in diesem gar kein unterscheidt."[1]) Ein andermal kehrt der nämliche Gedanke in pantheistischer Färbung wieder.[2]) Der Lauf und die Beschaffenheit der Gestirne ist ein Abbild des Menschendaseins, was in den Himmelskreisen vorgeht, waltet also auch bei Böhme „bildlich" auf Erden. — „Das wird auch in des Menschen Brust erregt." Nicht bloß die äußeren Schicksale der Erdbewohner gleichen den Schicksalen der Gestirne: das Innenleben des Menschen wird sogar durch die Sterne regiert. Der Mensch ist nach Böhme ein Abbild des Weltalls,[3]) ein Mikrokosmos. Die Sterne wirken in seinen Adern und Eingeweiden. „Die Adern bedeuten die krafft-gänge der sternen / und seind auch die krafft-gänge der sternen / dan die sternen mit ihrer krafft herrschen in den Adern / und treiben den Menschen in ihre gestalt. Das eingeweide oder därmer bedeut der sternen wurckung oder verzehrung / alles was aus ihrer krafft worden ist / was sie selber gemacht haben / das verzehren sie selber wieder / und bleibet in jhrer krafft: und die därmer seind auch die verzehrung alles des / was der Mensch in seine därmer scheubet / alles was aus der sternen krafft gewachsen ist."[4]) Ein andermal „qualificieren" die Sterne und Elemente in den fünf Sinnen des Menschen.[5]) Der Einfluss der Gestirne auf den Menschen, der in J. Böhmes Vorstellung in erster Linie als ein physiologischer erscheint, konnte in dieser rohen Form den neueren Dichter nimmer ansprechen. Tieck lässt darum lieber die Kräfte „in des Menschen Brust" durch das nämliche geheime

[1]) Morgenröthe, 584.
[2]) Ebd., 12, 503.
[3]) Ebd., 12 ff.
[4]) Ebd., 14.
[5]) Ebd., 17.

Etwas erregt werden, das in den Sternen wirkt, und überträgt so den astrologischen Gedanken vom physiologischen auf das psychologische Gebiet. Das konnte er nicht mehr gut anders und besser einrichten, da, wie wir bemerkt haben, schon Shakespeare,[1]) Calderon und Schiller durch ähnliche dichterische Vorstellungen für ihn eine gewisse ehrwürdige Tradition geschaffen hatten,[2]) und „die Astrologie ist für die Poesie eine unentbehrliche Idee", wie A. W. Schlegel behauptet.

„Natur kann nichts in engen Grenzen halten,
Ein Blitz, der aufwärts aus dem Centro dringet,
Er spiegelt sich in jeglichen Gestalten,
Und sich Gestirn und Mensch und Erde schwinget
Gleichmäßig fort und eins des andern Spiegel,
Der Ton durch alle Kreaturen dringet."

Wahrscheinlich will der Dichter sagen, dass ein wirkendes Princip in der Natur nicht auf ein Gebiet beschränkt bleibt, sondern in wechselnder Form im ganzen Universum wirkt. Die räthselhaften Zeilen lassen sich kaum klar durchblicken. Die Phrase vom „Blitz aus dem Centro" stammt jedenfalls aus J. Böhme. Der Blitz, d. i. der Lichtschein, der vom Feuer ausgeht, kann bei Böhme verschiedenes bedeuten. In der Trinität heißt der heilige Geist der „Blitz", der vom Herzen der Gottheit, vom Sohne ausgeht und die ganze Gottheit durchstrahlt.[3]) Im Universum ist die Sonne ein Centrum, von dem aus der „Blitz" die ganze Welt erleuchtet. Der „Blitz" und der „Ton" wirken auch mit bei der Bildung der irdischen Creaturen und da heißt es einmal:[4]) „Der klangk aber oder stimme steiget im mittlern Centro auff in dem plitze / wo das liecht aus der hitze gebohren wird / da der plitz des lebens auffgehet." Hier haben wir „Blitz" und „Ton" verbunden, die uns auch bei Tieck nebeneinander begegnen. Der „Blitz" erscheint endlich im Geistesleben des Menschen als eine psychologische Kraft und in erster Linie meint Böhme damit das intuitive mystische Erkennen.[5]) Böhme gebraucht dabei auch wieder die Wendung vom „plitz, der im Centro auffgehet."[6]) Es ist nicht recht herauszubekommen, welche

[1]) Vgl. auch „Locrine" (Altenglisches Theater, II, 27).
[2]) Vgl. noch Genoveva, 134, 5 ff. Octavian in Tieck, Schriften, 1, 52.
[3]) Morgenröthe, 113 f.
[4]) Ebd., 141 f.
[5]) Ebd., 147 f.
[6]) Ebd., 189 u. 198.

Wirksamkeit Tieck dem „Blitze" eigentlich zudenkt. Es muss vor allem das eindringliche Bild und der höchst mystische Sinn, den J. Böhme damit verbindet, Tiecks Phantasie gefesselt haben. — Die Vorstellung, dass „sich Gestirn und Mensch und Erde schwinget gleichmäßig fort und eins des andern Spiegel" stammt wohl aus Schleiermacher, der von Spinoza sagt:[1]) „Ihn durchdrang der hohe Weltgeist, das Unendliche war sein Anfang und Ende, das Universum seine einzige und ewige Liebe, in heiliger Unschuld und tiefer Demuth spiegelte er sich in der ewigen Welt, und sah, wie auch Er ihr liebenswürdigster Spiegel war." Daran reiht sich wieder die Böhme'sche Vorstellung vom „Ton" in den Creaturen, der für Tieck wahrscheinlich noch den Sinn von der Harmonie des Weltalls in sich schließt. Von Jakob Böhme wird der „Ton", der uns schon in Verbindung mit dem „Blitze" begegnete, als schaffendes Princip für alles Tönende in der Welt (Gold, Silber, Kupfer u. s. w.) geschildert und einmal heißt es:[2]) „auch so ist derselbe Schall in allen creaturen auf Erden / sonst were alles stille." Das deckt sich dem Wortlaute nach mit dem Verse Tiecks, nur dass bei diesem der Sinn in eine höhere Sphäre gerückt worden ist.

„Drum wer die Weisheit kennt, kennt keine Zügel,
Er sieht die ganze Welt in jedem Zeichen,
Zur Sternenwelt trägt ihn der kühne Flügel."

Hier stehen wir wieder auf modernem romantischen Boden. Die Naturphilosophie lehrt, dass jede Idee unendlich ist. Unter diesem Gesichtswinkel schaut der Weise die Welt in jedem Zeichen. „Eine jede Idee ist als ein Unendlich-Endliches ein Abbild des ganzen Universums, und das Universum spiegelt sich in ihrer Form ganz, so dass nichts als ein abgesonderter Theil außer ihr gesucht werden darf."[3]) So Steffens. Ähnlich heißt es bei Schleiermacher:[4]) „. . . und so alles Einzelne als einen Theil

---

[1]) Reden, 52.

[2]) Morgenröthe, 45.

[3]) Steffens, Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft, 19.

[4]) Reden, 57; vgl. 88, 91, 95. Vgl. A. W. Schlegels „Vorlesungen" (Minor) II, 6. Schlegel überträgt hier obige Betrachtungsweise auf Kunst und Literaturgeschichte. „Wer ein großes poetisches Meisterwerk verstünde", meint er, „würde die gesammte übrige Poesie darin finden; denn wie in der Natur, so ist auch in der Kunst jede ächte, vollständige und deutlich umgrenzte Einheit ein Spiegel des großen Ganzen. Wiederum, wer die Poesie

des Ganzen, alles Beschränkte als eine Darstellung des Unendlichen hinnehmen, das ist Religion."

„Nur von der Gottheit muß er niemals weichen,
Sonst sinkt er aus der Kunst in irdisch Bangen
Und Satans Kraft mag ihn alsdann erreichen."

Hier schwenkt Tiecks Phantasie wieder zum eigentlich Religiösen zurück. Nur der mit Gott verbundene Mensch erkennt jene überweltliche Weisheit; löst er seine Verbindung, dann bleibt er an der Scholle kleben und verfällt sammt seiner Weisheit dem Teufel. Das ist wieder aus Böhmes Anschauung heraus gesprochen, der seine Erkenntnis zunächst auf directe Erleuchtung durch das Licht Gottes zurückführt. „. . . nur so lange als der geist in mir beharret / weiter erkenne ich nichts / als nur von elementischen und irdischen Dingen dieser Welt / aber der geist sihet biß in die tieffe der Gottheit."[1]) „Solches (sc. die Gewächse und Figuren des himmlischen Lustgartens) ist meinem Leibe auch ganz verborgen / aber meinem animalischen (Seelischen) Geiste nicht / so lange er mit Gott inqualieret, so begreift ers / wan er aber in Sünden fället / so wird ihm die Thür verriegelt / welche ihm der Teuffel zuriegelt / die muß durch grosse Arbeit des Geistes wieder auffgemacht werden."[2]) Diese Sätze der „Morgenröthe" enthalten genau den Sinn der Tieck'schen Terzine. Das pietistisch gefärbte „irdisch Bangen" scheint Tiecks eigenster Seelenstimmung anzugehören.[3])

„Doch mich trieb nie ein eiteles Verlangen,
Die reine Brust erhob ich zu den Sphären
Und reinen Sinns küßt' ich des Himmels Wangen."

Wie der „Unbekannte" nicht aus eitlem Verlangen nach den tiefen Geheimnissen forschte, so betont auch Jakob Böhme stets seine Demuth und reine Absicht und sieht in dieser Demuth alle Erkenntnis nur als Gnade Gottes an. „Den allen (Spöttern und Verächtern nämlich) gebe ich zur antwort / daß ich nicht in die Gottheit bin gestiegen / dann mir / als einem geringen Menschen / solches auch nicht müglich wäre zu thun /

---

recht versteht, dem wird durch sie der Geist der übrigen Künste in innerer Ahndung aufgehen, wenn es ihm auch an Entwickelung des äußeren Organes dazu fehlt."

[1]) Morgenröthe, 77; vgl. 129, 134, 158, 186 f., 223 und Vorrede.

[2]) Ebd., 322; vgl. 423.

[3]) Solger, 539 f.

sondern die Gottheit ist in mich gestiegen / und ist mir solches auß seiner Liebe offenbahr welches ich in meiner halbtodten fleischlichen Geburth sonst wol würde müssen lassen bleiben." [1]) Ähnlich redet er in der „Vorrede". Die geschraubten Wendungen „die Brust zu den Sphären erheben", „des Himmels Wangen küssen" sowie das vorausgehende: „Zur Sternenwelt trägt ihn der kühne Flügel", mit denen Tieck den Aufschwung des betrachtenden Geistes umschreibt, erinnern an die weltenüberfliegenden Bilder des jungen Schiller.

Die Wendung vom „Ton" und „Blitz", der das Innere „durchblickt", nimmt Karl Martell in seiner Antwort [2]) wieder auf, jedoch in einem gewöhnlichen, verständlichen poetischen Sinne.

Der Grundcharakter des „Unbekannten" ist das Geheimnisvolle. Schon sein Erscheinen als Unbekannter, von dem niemand weiß, woher er kommt und wohin er geht, sein Prophetenthum, seine feierliche Rede in den langhinhallenden Terzinen (die für Tieck noch eigens den Eindruck des Alterthümlichen erwecken [3]), erhöhen die Stimmung des Geheimnisvollen. Gerade diesem Zwecke scheint auch die Verbindung moderner naturphilosophischer Vorstellungen mit den alten theosophischen Gedanken Jakob Böhmes zu dienen. Die naturphilosophischen Ideen erscheinen zunächst verständlich, ihre Formulierung mit Hilfe Böhme'scher Worte und Wendungen macht sie zugleich mystisch und dunkel und so oscilliert der Geist des Lesers bei diesen Strophen immer zwischen Verstehen und Nichtverstehen hin und her. So versetzt Tieck den Leser in jenes Dämmerlicht des Halbbewussten, Unbestimmten, das in der romantischen Dichtung so beliebt ist. [4])

Nach langem finden wir Jakob Böhmes Weisheit wieder in den Reden der Straßburger Hexe. [5]) Wenn Winfreda Golo erklärt:

„Ihr könnt nicht anders, so sind die Gewalten,
Die Sternenkräfte, die sich nur entfalten,
Ein solcher Mensch ist nur ein Samenkorn,
In welchem wächst und reift des Schicksals Zorn,

[1]) Morgenröthe, 356; vgl. 386 ff.; Novalis, Schriften, 2, 35 f.
[2]) Tieck, Genoveva, 160.
[3]) Krit. Schriften, 1. Bd., 108; Phantasien, 27.
[4]) Fast dieselbe geheime Weisheit, wie der „Unbekannte" besitzt auch der sternenkundige Ritter Emmerich in Tiecks „Melusina", Schriften, 13, 74 f.
[5]) Tieck, Genoveva, 242 ff.

> Die andern traf ein lichter Sternenblick.
> In ihnen sproßt das Firmanentenglück,
> Trägt jeder um sich ein siderisch Haus
> Und kann aus seiner Heimat nicht heraus,"

so hat sie diese Wahrheiten aus Böhmes „Morgenröthe" geschöpft. Denn hier lesen wir:[1]) „Das haupt (des Menschen) hat in sich die 5 sinnen / als sehen / hören / riechen / schmäcken und fühlen / darinnen qualificieren die sternen und elementa, und entstehet darinnen der Siderische / Sternen- und Natur-geist in Menschen und Thieren / in diesen quillet böses und gutes / dann es ist ein hauß der sternen. Solche krafft nehmen die sternen vom himmel / dass sie im fleisch können einen lebendigen und bewegenden geist machen in Menschen und Thieren." Der Einfluss der Sterne auf die Menschen zum Guten und Bösen sowie die Vorstellung, dass jeder ein „siderisch Haus" ist, finden wir hier und bei Tieck ganz ähnlich ausgesprochen. Mit seiner Neigung zum Fatalistischen weicht Tieck wieder von J. Böhme ab. Böses und Gutes in den Creaturen rührt nach Böhme[2]) aus den Sternen her. Allein nur Engel und Teufel sind in entschiedener guter und böser Qualität. Für diese Geschöpfe gibt es kein Schwanken mehr. Im Menschen und in den anderen Creaturen kämpfen beide Qualitäten und der Mensch kann sich selbst dem Guten oder Bösen zuwenden. Während Böhme entschieden die freie Selbstbestimmung des Menschen aufrecht erhält, macht Tieck den Menschen zum „Samenkorn, in dem des Schicksals Zorn reift".[3])

Winfreda sagt zu ihren Besuchern:[4])

> „Ich bin so sündig wie die andern Menschen,
> Doch wurde mir seltsamer Weis' verliehn,
> In innre Tiefe der Natur zu schauen.
> Da seh' ich, was getrennt, zusammenhängen,
> Und was dem blöden Auge einig scheint,
> In ferne Grenzen auseinander fliehn, . . ."

Die Hexe benimmt sich hier demüthig wie Jakob Böhme. Auch er erzählt, wie er, obwohl ein sündhafter Mensch, die Geheimnisse der Welt durch göttliche Erleuchtung durchschauen

---

[1]) Morgenröthe, 17; vgl. 12, 15. Hieher gehören auch Golos Worte 270, 22 ff.

[2]) Morgenröthe, 8 f., auch die „Vorrede".

[3]) Vgl. Tieck, Schriften, 1, 81 (Octavian).

[4]) Tieck, Genoveva, 245.

durfte.[1]) „In diesem Liechte hat mein geist alsbald durch alles gesehen / und an allen Creaturen / sowohl an kraut und graß Gott erkennt / wer der sey / und wie der sey / und waß sein willen sey: Auch so ist alsbald in diesem liechte mein willen gewachsen mit grossem trieb / das Wesen Gottes zu beschreiben." Von seiner Sündhaftigkeit spricht Böhme besonders auch in der „Vorrede" zur „Morgenröthe". Auch hier verquickt Tieck wiederum Naturphilosophie mit Jakob Böhme. Schleiermachers folgende Worte bezeugen es:[2]) „Eine größere Ausbeute gewährt sie (die Natur) freilich uns, denen ein reicheres Zeitalter tiefer in ihr Innerstes zu dringen vergönnt hat; ihre chemischen Kräfte, die ewigen Gesetze, nach denen die Körper selbst gebildet und zerstört werden, diese sind es, in denen wir am klarsten und heiligsten das Universum anschauen. Sehet wie Neigung und Widerstreben alles bestimmt und überall ununterbrochen thätig ist; wie alle Verschiedenheit und alle Entgegensetzung nur scheinbar und relativ ist und alle Individualität nur ein leerer Name . . ." Während Jakob Böhme christlich-religiös denkend alles von dem nämlichen Geiste Gottes formieren, erhalten und tragen lässt, schiebt Tieck hier die naturphilosophische Anschauung des Universums ein,[3]) führt aber den Gedanken gleich wieder in Böhmes Vorstellungsweise weiter.

„Wie Stern' im Abgrund die Metalle formen . . ."

„Also auch die Erde brächte keine Frucht / auch so wüchse darinnen kein Metall / weder gold / silber / kupfer / eißen noch stein / so die sternen nicht darinnen würketen / es wuchse auch kein gräselein daraus ohn würkung der sternen."[4])

„Wie Geister die Gewächse figurieren . . ."

Jakob Böhme erklärt das Wachsthum des Baumes und sagt unter anderm:[5]) „. . . alsbald aber der Frühling kompt / daß die Sonne mit ihren strahlen die Erde erreichet und erwärmet die / so wird der Geist in der hitze / in dem baume lebendig / und heben die geister des baumes an zu grünen / wachsen und blühen: dan der geist gehet in der hitze auff /

[1]) Morgenröthe, 389; vgl. Tieck, Schriften, 13, 323, und Novalis, 2, 36.
[2]) Reden, 91; vgl. Phantasien, 72.
[3]) Vgl. Phantasien, 43.
[4]) Morgenröthe, 15; vgl. Tieck, Schriften, 4, 209, und 1, 137.
[5]) Ebd., 132 f.

und alle geister freuen sich darinnen / und ist eine hertzliche liebe zwischen ihnen." Ein andermal[1]) schildert Jakob Böhme das merkwürdige Wesen, das die Qualitäten (d. i. die formierenden Geister) in den Gewächsen treiben, wie sie Halme, Knoten, Blätter, Blüten und Früchte bilden. „Alsdan wächst aus allen qualitäten / die in dem corpus seind / eine kolbe oder kopff / und wird ein newer leib in der kolben oder kopfe / und wird figuriret gleich wie erstlich die wurtzel in der Erden / allein daß es nun eine andere subtilere form krieget." Hier fand also Tieck auch sein alterthümliches Reimwort, das sich auch sonst ebenso wie der Terminus: „corporieren" oft in der „Morgenröthe" einstellt. Wenn letzterer auch nicht gerade in Verbindung mit „Gedank' und Wille" erscheint, so ist doch die Art, wie Gedanke und Wille entstehen, bei Böhme erörtert. Wenn die Hitze das Licht gebiert, so „entstehen die sinnen und gedanken, das eine qualität die andere / die auch in ihr und mit ihr selber temperiret ist, siehet und mit ihrer schärffe approbiret / daß es ein wille wird / der in dem corpus auffsteiget in dem ersten quellbrunn in die herbe qualität."[2])

„Wie Phantasie zum Kern der Dinge dringt.
Durch Einbildung Unmögliches gelingt . . ."

Das intuitive Erkennen durch die Phantasie ist es, auf das auch Jakob Böhme immer wieder zurückkommt; „thue die augen deines geistes auff",[3]) „thue die Augen deines gemutes auf",[4]) ruft er gerne dem Leser zu. Das Erkennen und Sehen „im geiste / im trieb und wallen GOttes" ist ihm neben der Bibel eine Quelle von Offenbarungen;[5]) wenn er sich an Gottes Trieb und Wallen hingibt, so werden ihm „alle große geheimnusse offenbar".[6]) Die Phantasie lässt ihn Unergründliches erkennen, also Unmögliches gelingen. (Romantische Hochschätzung der Phantasie.)

Der Vers „Alle Dinge nur sind der Geisterwelt ein Kleid" scheint ein Compromiss der Worte des Erdgeistes im „Faust": „. . . und wirke der Gottheit lebendiges Kleid" mit Böhmes

[1]) Morgenröthe, 104 ff.; vgl. Tieck, Schriften, 4, 211.
[2]) Morgenröthe, 101.
[3]) Ebd., 17.
[4]) Ebd., 36.
[5]) Ebd., 39.
[6]) Ebd., 40 f. Vgl. Tieck, Schriften, 1, 11. „Nur Phantasie schaut in das ewge Weben . . ."

Anschauung, dass „die gantze Natur der gantze leib GOttes“ sei.[1]) Gott und Geisterwelt sind nach manchen Äußerungen Böhmes auch identisch.

Im weiteren Verlaufe der Hexenscene gilt es, für Siegfried Phantome zu schaffen. Diese Schöpfung, die Winfreda vollbringt, könnte man als „frei nach Jakob Böhme“ bezeichnen. Jakob Böhme abstrahiert aus der Anschauung der Natur verschiedene Qualitäten von dieser und macht diese Qualitäten wieder zu genetischen Principien, welche die Dinge in der Natur schaffen und einmal „Qualitäten“, das anderemal „Quellgeister“ oder „Geister“ allein genannt werden. Winfreda will Phantome schaffen. Dazu braucht sie nicht so viele „Qualitäten“ aufzubieten, als zur Schöpfung wirklicher Dinge nöthig wären, sie braucht nur drei: Gestalt, Farbe und Leben. Diese drei Dinge werden zusammengebraut und auf den Ruf der Zauberin erscheinen die gewünschten Gebilde.

Für die Einführung des ersten constitutiven Elementes, der Linien nämlich, welche die Gestalt der Phantome umschreiben müssen, ließe sich eine Anregung durch die „Morgenröthe“ vermuthen. Der „animalische Geist“, heißt es daselbst, der von den 7 Quellgeistern ausgeht, muss diesen, wenn ein Ding geschaffen werden soll, zuerst die Form weisen. Denn gerade wie der Zimmermann, der ein künstliches Haus baut oder der Handwerker, der ein künstliches Werk macht, nicht zuerst mit den Händen zugreift, sondern sich im Geiste die Form vorstellt, so „weiset der animalische Geist den 7 Geistern die Form. Alsdann bilden es die 7 Geister und machen es begreiflich / alsdan arbeiten erst die Hände nach dem Bilde / dann must ein Werk vorhin erst in sinn bringen / wilstu es machen.“[2]) Es ist hier nicht nur vom Linienumriss, sondern vom „model“ überhaupt die Rede. Eine gewisse Ähnlichkeit des Vorgehens dieser Geister und der Hexe ist immerhin vorhanden.

Die Farben werden als zweites bildendes Princip von der Hexe gebraucht. Das Linienschema, der Umriss wird durch sie erst lebendig. Die seltsame Vorstellung von erstorbenen Geistern scheint Tieck aus Böhme genommen zu haben, welcher schreibt:[3])

---

[1]) Vgl. Tieck, Schriften, 11, 13.
[2]) Morgenröthe, 305 f.
[3]) Ebd., 494.

„Wan der zornige Feuer-Plitz die Geister der Natur / welche in der Erden im Tode stehen / mit seinem grimmen schrack auffwecket / und beweglich macht / so fangen die Geister an nach ihrem eigenthumblichen Göttlichen Rechte sich zu gebähren / wie sie von der Ewigkeit gethan haben / und figurieren einen Leib zusammen nach desselben Orths instehenden qualitäten.“ Gleichnisweise wird an anderer Stelle von einem „todten Geiste“ gesprochen. Die Verse, die von den „Unsichtbaren“ sprechen, die vom Nichtsein in den Lichtschein kommen, scheinen auch noch von der Vorstellung der „erstorbenen Geister“ auszugehen.[1])

Im dritten Zauberspruche Winfredas wird das Feuer als belebendes Princip angesprochen, das den aus Linien und Farben geschaffenen Gebilden „Atem, Seele, die Natur“ gibt. Verwandt ist damit, was Jakob Böhme über die Hitze sagt.[2]) Der Grundstoff zu einem Lebewesen wird von der herben, sauren und süßen Qualität zusammengefügt, muss aber erst durch die Hitze zum organischen Leben erweckt werden . . . „und die hitze ist der geist / oder die anzündung des Lebens / davon der geist im corpus entstehet / der in den ganzen corpus quallet / und außer dem corpus leuchtet / und macht die lebendige Bewegung in allen qualitäten des corpus.“ Hier ist die Anlehnung an Böhme wieder deutlicher.

Ein klein wenig Licht fällt auch noch auf diese hypermystische Hexenkunst, wenn man den Abschnitt „die Farben“ aus den „Phantasieen über die Kunst“,[3]) in denen sich auch schon Böhmes Einfluss zeigt, heranzieht. Formen, Farben und Töne in ihrem schönen Zusammenwirken entzücken (so phantasiert Tieck unter anderem) den sinnigen Naturbeobachter. Die menschliche Kunst trennt Sculptur, Malerei und Musik und jede dieser Künste wandelt ihren eigenen Weg. Aber wie schön müsste auch in der, Kunst eine Vereinigung sein, wenn sich z. B. zu einem Gemälde das verbrüderte Tonstück fände und es belebte. Da wäre dann die Kunst die höchst verschönerte Natur. Wenn Tieck Umriss Farbe und Töne zu einem belebten Kunstwerke zusammenwirken sehen will, so ist es klar, dass er hier die Schlegel'sche Universalpoesie zu einer Art Universalkunst potenzieren möchte. Die Hexe

---

[1]) Vgl. Tieck, Schriften, 1, 93 (Octavian); Phantasien, 39, 101.
[2]) Morgenröthe, 100.
[3]) 42 ff.

belebt die Gebilde, die aus Umriss und Farbe sich entwickeln, durch die geheime Kraft des Feuers und ruft sie mit Hilfe der Töne vollends ins Dasein. Wie diese Geister, welche die Hexe ruft, so schweben auch die Urbilder der Kunstwerke irgendwo „körperlos in den schönsten Formen". Wie das magische Liniennetz die Farben einfängt, so „spreitet die ganze Natur dem Sonnenglanze ihre Netze entgegen, um die funkelnden Schimmer festzuhalten und aufzufangen". Es scheint also, dass das Thun der Hexe auch ein Zerrbild vom Schaffen des romantischen Idealkünstlers sein soll, und wie früher die Naturphilosophie wird hier noch zugleich eine ästhetische Gedankenreihe der Romantiker mit Gedanken Jakob Böhmes verquickt.

In den Versen[1]) „das muss das Leben in sie führen u. s. w." arbeitet Winfreda mit den nämlichen Vorstellungen und der „schwangere Drang" stammt auch wahrscheinlich aus Böhme; denn der Vergleich mit dem schwangeren Weibe ist bei ihm beliebt.[2])

Die Worte:

„So gewiss mein Hirn
Bedeutet Gestirn . . ."

im Fluche der Hexe gehen wahrscheinlich auf einen Vergleich Böhmes zurück.[3]) „Und gleich wie der himmel einen schluß oder festung hat ober den sternen / und gehen doch alle kräfte aus dem himmel in die sternen: also hat das hirn einen schluß oder festung für dem leibe / nur gehen doch alle kräfte auß dem hirn in leib und in den gantzen Menschen."

Winfredas Worte:

„Aus dem Licht kam Luft und Meer,
Und die Erd' mit Steinen schwer
Und der Tier' und Vögel Heer,"

scheinen sich aus jenen Äußerungen Jakob Böhmes herzuleiten, in denen alles in der Schöpfung auf Sonne und Sterne zurückgeführt wird. „Erstlich schawe an die Sonne / die ist das Hertze oder der König aller sternen / und gibt allen sternen liecht vom auffgang zum niedergang . . . So du aber nicht glauben wilst / das in dieser Welt alles von den sternen herrühre, so wil ich dirs beweisen so du aber nicht ein klotz bist."[4]) „So man das

---

[1]) Tieck, Genoveva, 249.
[2]) Morgenröthe, 106, 130, 142, 153, 167.
[3]) Ebd., 17.
[4]) Ebd., 10.

gantze curriculum oder den gantzen umbcirck der sternen betrachtet / so findet sichs bald / daß dasselbe sey die **Mutter aller Dinge** oder die **Natur** / daraus alle dinge worden seind und darinnen alle Dinge stehen und leben / und dadurch sich alles beweget / und alle dinge seind auß denselben cräfften gemacht / und bleiben darinne ewiglich.“ [1])

Nun hätten wir endlich noch ein paar Nachklänge aus Jakob Böhme anzuführen, in denen seine mystische Offenbarung mit theologischen Lehren des Christenthums sich vereinigt und das ist auch die einzige Stelle in der „Genoveva“, an der man etwas von jener Betrachtung des Christenthums im Lichte Jakob Böhmes spürt. Es ist dies die Sterbevision der heil. Genoveva,[2]) in der schon Friesen Böhmes Einfluss wahrnahm.[3]) Genoveva sieht in der Ekstase die himmlische Herrlichkeit.

„Wohin ich blickte, sah ich Blüten prangen,
Aus Strahlen wuchsen Himmelsblumen auf . . .“

Über diese himmlischen Blumen und Blüten handelt auch Böhme . . .[4]) „auch so gehen in diesen (himmlischen) cräfften auff allerley blumen mit schönen himlischen farben und geruch“.

In der Strophe über die Trinität schließt sich Tieck recht deutlich an Böhme an, dessen Ausdeutung des Trinitätsmysteriums sich von der kirchlich-theologischen auffallend unterscheidet.

„Der Sohn war recht des Vaters Herz und Liebe,
Der Vater schaffende Allgegenwart,
Der Geist im unerforschlichen Getriebe,
Das ew'ge Wort, das immer fort beharrt;
Und alles wechselnd, nichts im Tode bliebe,
Indes der Vater wirkt die Form und Art.
So Lieb' und Kraft und Wort in eins verschlungen,
In ew'ger Liebesglut von sich durchdrungen.“

„Also ist ein Gott / und 3 unterschiedliche Persohnen in einander / und kan keine die andere fassen oder aufhalten / oder der andern Vhrsprung ergründen / sondern der Vater gebähret den Sohn / und der Sohn ist des Vaters Hertze / und seine Liebe und sein Licht / und ist ein Ursprung der Freuden / und alles Lebens anfang.

---

[1]) Morgenröthe, 12; vgl. 51.
[2]) Tieck, Genoveva, 315 f.
[3]) Friesen, 2. Bd., 159.
[4]) Morgenröthe, 44 ff.

Und der Heilige Geist / ist des Lebens Geist / und ein Formirer und Schöpffer aller dinge / und ein Verrichter des Willens in GOtt / der hat formiret und geschaffen auß dem Leibe und in dem Leibe des Vaters alle Engel und Creaturen / und hält und formiret noch täglich alles / und ist die schärffe und der lebendige Geist Gottes: Wie der Vater das Wort auß seinen Kräfften spricht / so formts der Geist.“ [1]) Tieck zupft aus diesem confusen Gewebe einzelne Fädchen heraus und webt sie aufs neue in seiner Stanze zusammen. Welcher es dem andern an geheimnisvoller Dunkelheit zuvorthut, ist schwer zu entscheiden. — In der letzten Strophe der Vision heißt es:

„Wie Strahlen giengen Engel aus und ein,
Entzückt in der Dreieinigkeit zu spielen . . .“

Dieses Spiel der Engel in Gott erwähnt auch die „Morgenröthe“ öfters. Bei Schilderung der Freude der Engel liest man: [2]) „es war alles ein herztlich Liebe-spiel in GOtt . . .“ Wie Gott in seiner Veränderung unbegreiflich ist und in seinem Liebespiel, „Also sollten auch die Geisterlein oder die Liechterlein der Engel / welche seind wie der Sohn GOTTES / für dem Hertzen GOTTES in dem grossen Liechte fein sanft spielen / darmit die Freude im Hertzen Gottes möchte vermehret werden / und möchte also in GOtt ein Heiliges Spiel seyn.“ [3])

Hie und da trifft man noch eine Wendung in der „Genoveva“, der Vorstellungen aus Jakob Böhme zugrunde liegen. Böhmes Vorstellung von den verschiedenen Geistern, die im Menschen thätig sind, z. B. steckt in Phrasen, wie „alle Geister (sc. der Gebärenden) nach Hilfe schreien“ [4]) und „wenn sich die innern Geister alle lösen“ (beim Sterbenden). [5]) Auch das „himmlisch Freudenreich“ [6]) wäre zu nennen.

Die angestellte Beobachtung zeigt, dass man Böhmes Einfluss auf die „Genoveva“ nicht überschätzen darf. Am nächsten kommt dem Sachverhalte Tiecks Äußerung bei Förster: [7]) „als ich die Genovefa schrieb, habe ich allerdings Jakob Böhme's

---

[1]) Morgenröthe, 519.
[2]) Ebd., 280.
[3]) Ebd., 236.
[4]) Tieck, Genoveva, 229, 13—14.
[5]) Ebd., 198, 18. Vgl. 147, 16; 151, 5.
[6]) Ebd., 267, 33; 314, 7.
[7]) Förster, Biographie und literarische Skizzen, 283.

Schriften mit großem Interesse gelesen und so ist vielleicht Manches aus ihnen, mir bewußtlos, in mein Stück übergegangen". Jakob Böhmes Theosophie verwebt Tieck fast nur an jenen Stellen in seine „Genoveva", wo das Geheimnisvolle in Ton und Inhalt herrschen soll. Das Mysteriöse ist die Sphäre des „Unbekannten", der ekstatisch verzückten Heldin und von der Hexe wird es zu schlechtem Zwecke missbraucht. Fast nirgends werden aber Böhmes Gedanken genau in ihrem ursprünglichen Sinne und in unvermischter Reinheit übernommen, sondern Tieck sucht jedesmal Alterthümliches und Modernes zu verschmelzen. Es leitete ihn dabei gewiss ein feiner künstlerischer Sinn. Die „Genoveva" will alte Poesie auffrischen und in neues Gewand kleiden, sie will alterthümlich und modern zugleich sein. Da war denn Tieck nur consequent, wenn er Böhmes Mystik nicht in ihrer echten und ursprünglichen Gestalt seinem Gedichte aufklebte, sondern sie so gut wie möglich mit modernen Anschauungen zu amalgamieren trachtete und sie in moderner Einkleidung vortrug.

Für den Anfang scheint es seltsam, dass die Worte hoher, heiliger „Weisheit", die der fromme „Unbekannte" und die heilige Heldin sprechen, auch die böse, betrügerische Hexe sich anmaßen darf. Wenn auch nicht deutlich ausgesprochen, gemeint ist aber jedenfalls, dass die Hexe das Heilige für ihre schnöden Zwecke missbraucht. Diese Auffassung deutet auch Bernhardi in seiner Recension an. Dass in den Hexensprüchen zugleich ein Nachäffen romantischen Kunstschaffens verborgen ist, reimt sich damit ganz gut zusammen.

Für den heutigen Leser ist wohl das meiste von der Jakob Böhme'schen Mystik in der „Genoveva" ganz unverständlich geworden. Wer kümmert sich heute um diese mystische Philosophie? Tieck dichtete aber zunächst für den engeren Kreis seiner Freunde, denen Jakob Böhme „Bibel" geworden. Hier kannte man den Schlüssel zu den geheimnisvollen Worten des „Unbekannten" wie der Hexe. Die Romantiker waren um 1800 fast allesammt Adepten Jakob Böhmes und hätten gerne die mystische frohe Botschaft des Görlitzer Schusters aller Welt verkündet.[1]) Tieck erneuert Böhmes Gedanken, soweit er sie seiner Dichtung einverleiben kann, ähnlich, wie er die Poesie der alten Volksbücher auffrischt und damit war allerdings schon

---

[1]) Novalis, Schriften, 2. Bd., 36.

ein Anfang mit der Popularisierung des verschollenen Mystikers gemacht. Außer Tieck und Novalis las diesen besonders F. Schlegel eifrig. Auch Ritter, Hülsen, sogar Schelling schlossen sich den Bewunderern an. Was die Romantiker in ihrem ersten Enthusiasmus mit dem „philosophus teutonicus“ vorhatten, sagen neben andern merkwürdigen Orakelsprüchen am besten F. Schlegels Worte, Worte eines Böhmeschwärmers, dem Tiecks Bemühungen noch viel zu geringwertig erschienen. Er schreibt an Schleiermacher:[1]) „Fast möchte ich Dir zur Pflicht machen, den Jakob Böhme zu studieren. Es muss noch viel von ihm die Rede (sein), weil in ihm gerade das Christenthum mit 2 Sphären in Berührung steht, wo jetzt der revolutionäre Geist am schönsten wirkt — Physik und Poesie. Ritter hat ihn sehr studiert und will auch über seine Physik schreiben; das ist aber nur eine Seite. Tieck legt sich gewaltig auf ihn und wird ihn hinlänglich tieckisieren; denn in einen andern Geist einzudringen, das ist diesem Menschen nicht gegeben. Also wird Böhme für den Tieck etwas thun, Tieck für den Böhme aber gewiss sehr wenig. Noch ein Grund, warum ich es besonders schicklich finde, den Böhme zu predigen, ist, dass sein Name schon den größten Anstoß bei den Philistern erregt; kein anderer kann mehr polemische Energie haben.“ Dass Tieck seinen Böhme „tieckisiert,“ hat Schlegel richtig getroffen. Dasselbe that Tieck ohnehin auch mit seinen übrigen Vorbildern und er hatte als Dichter sein gutes Recht dazu. Er war aber dabei ein recht eifriger „Verkündiger der Morgenröthe“, persönlich unter seinen Freunden und in seiner Dichtung. Im „Zerbino“ hatte er Böhme in den „Garten der Poesie“ versetzt, in den „Phantasieen“ merkt man schon die Spuren von Böhmes Ideen, im Fastnachtschwanke vom „Neuen Hercules“ („Der Autor“) wird er mit reichstem Lobe bedacht, in „Octavian“ und „Melusine“, in verschiedene kleine Gedichte werden Böhmes Gedanken eingestreut, wie in die „Genoveva“.

Eine Wiedergeburt der Böhme'schen Mystik im größeren Stile erfolgte freilich erst später in Baaders Philosophie.

* * *

Ob mit dieser Untersuchung der persönlichen Einflüsse und Anregungen, der Quelle und der literarischen Vorbilder, die in Tiecks „Genoveva“ nachwirkten, das ganze Erdreich genügend

[1]) Aus Schleiermachers Leben, 3. Bd., 192 f.

bloß gelegt ist, aus dem diese seltsame, vielgerühmte und vielgetadelte romantische Blüte hervorwuchs, wage ich nicht zu behaupten. Briefe und andere Aufzeichnungen können noch einmal neues und volleres Licht über manchen Punkt bringen. Ein ziemlich deutliches Gesammtbild der Bedingungen, welchen dieses romantische Werk sein Dasein verdankt, stellt sich aber immerhin aus der Betrachtung des zugänglichen Materiales her. Das Volksbuch, die altehrwürdige Legende, der Tieck mit tiefer Ehrfurcht naht, gibt den stofflichen Grundstock des ganzen Buches. Die Ehrfurcht vor dem Alten bewog den Romantiker, auch von der Anordnung des Stoffes, wie sie das Volksbuch bietet, nur dann abzugehen, wenn es gewichtige Gründe forderten. Shakespeares „Perikles“ und Maler Müller wiesen auf die dramatische Form, „Perikles“ gab noch insbesondere das Vorbild für die epischen Einlagen, während Calderon das Lyrische und die metrische Gestaltung vielfach beeinflusste. Müller, Shakespeare und Goethe bestimmten dort und da einige Linien eines Charakterbildes. Müller'sche und Shakespeare'sche Stimmungen, welche Tieck besonders verwandt ansprachen, giengen in seine Dichtung über. Müller, Goethe und Shakespeare haben auch ihren Antheil am Aufbau einzelner Scenen wie an der ritterlichen Costümierung. Jakob Böhmes alterthümliche und dunkle Mystik mit ihrer fremdartigen Terminologie half gewisse Scenen auf einen seltsam alterthümlichen und geheimnisvollen Ton stimmen. Aber jeder nach fremdem Vorbilde geführte Pinselstrich verräth doch auch immer Tiecks eigene Hand, die stets in selbständiger Weise das Fremde dem eigenen Zwecke dienstbar macht. Tiecks erwachte Abneigung gegen die saft- und kraftlose Nicolaitische Aufklärungssucht, die Erlanger Eindrücke sowie Wackenroders zartfrommer Sinn und Alterthums-Enthusiasmus, die mächtige religiöse Erregung, die durch Schleiermacher, Novalis und Friedr. Schlegel in den romantischen Kreis getragen wurde, religiöse Stimmungen welche die Calderon- und Böhme-Lectüre weckte: alles vereinigte sich, um Tiecks Gemüth mit jenen innigen, alterthümlich religiösen Kunststimmungen zu erfüllen, die das charakteristische beherrschende Licht über sein romantisches Drama verbreiten und dieses trotz aller Entlehnungen zu einer durchaus selbständigen Kunstschöpfung machen, wie sie eben nur aus dem romantischen Geiste, der sich vor hundert Jahren in unserer Dichtung entfaltete, erwachsen konnte.

IV.

Charakteristik der „Genoveva".

1. Das romantische Drama. — Composition.

Im Stofflichen, das Tieck in seiner „Genoveva" verarbeitet, fanden wir allenthalben Entlehnungen und Anlehnungen. Die Geschichte und die Folge ihrer Entwickelung, gar manches in den Charakteren wie in den Motiven, die Verwendung von Vers und Prosa: all dies ist nicht neue Erfindung, sondern von anderen übernommen. Vollständig neu fanden wir eigentlich nur die Auffassung, welche diese Dichtung beherrscht, jene Auffassung, die aus gewissen zeitgenössischen Strömungen und persönlichen Eindrücken erwuchs. Dies ist nicht Zufall und nicht Armut an Erfindungskraft. Tieck legt eben keinen besonderen Wert auf das Neuerfinden des Stofflichen, wie uns eine bezeichnende Stelle des „Phantasus" bestätigt.[1]) Clara möchte nämlich „lieber" eine Scene in „Was ihr wollt" geschrieben haben, als die Novelle erfunden, aus welcher das Lustspiel entsprungen ist. Nicht wesentlich anders dachten die romantischen Collegen in Jena bereits vor der Entstehung der „Genoveva". Nach A. W. Schlegel[2]) setzt sogar Shakespeare das Wesen seines dichterischen Geschäftes nicht in die stoffliche Erfindung, sondern er wendet die ganze Macht seines Genius auf die Gestaltung eines vorgegebenen Stoffes. Tieck, der Schüler, will nicht über dem Meister sein. Er begnügt sich auch, seine ganze Kunst in der „Organisation" und Darstellung des Stoffes zu zeigen.

Tieck möchte in seiner „Genoveva" ein „romantisches" Kunstwerk schaffen, in dem sich Dramatisches mit Epischem und Lyrischem verschmelzen soll; denn es ist die Aufgabe der romantischen Poesie „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder

---

[1]) Schriften, 4, 171.
[2]) WW., 7, 71 f.; vgl. Sternbald, 194 f.

zu vereinigen".[1]) Ohne Zweifel kann der echte Dichter das Poetische in jeder Form aussprechen. Warum sollte er es nicht auch in verschiedenen Formen können, die gleichzeitig nebeneinander stehen, die sich gegenseitig durchdringen und die organisch ineinander wachsen? Solange der Dichter das Poetische an sich, seinem inneren Wesen nach im Auge hat, braucht es keine Scheidung nach diesen oder jenen Kategorien der künstlerischen Erscheinung. Anders wird es, wenn er eine Wirkung nach außen anstrebt. Da ist vor allem der Dichter, der sich die bestimmte dramatische Gattungsform wählt, auch an die Gesetze dieser künstlerischen Gattung unwiderruflich gebunden. Theoretisch lässt sich gegen die Möglichkeit, verschiedene Gattungsformen in einem poetischen Werke zu verschmelzen nichts einwenden, die Schwierigkeiten aber, die sich von der künstlerischen Seite her erheben, sind so große, dass ein gutes Gelingen eines solchen romantischen Universalgedichtes wenig wahrscheinlich ist. Es muss dem Dichter bei solchem Vermengen der Gattungen recht schwer werden, dem Kunstwerk die unentbehrliche Einheit und Geschlossenheit der Erscheinung zu geben. Denn es haben die einzelnen Gattungen ihre eigenen stilistischen Gesetze und die Gesammtform jeder Dichtung bestimmt bis in die Glieder herab die Formgebung in eigenthümlicher Weise. Es müsste wohl ein Ingenium von höchster künstlerischer Begabung erstehen, das alle Hindernisse glücklich unter sich brächte und in das Mosaik verschieden gearteter Theile ohne ein Zuviel hier und ein Zuwenig dort Harmonie und künstlerisches Gleichgewicht zu

---

[1]) Minor, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 220. Vgl. Solger, 2. Bd., 502. Wackenroder ahnte „eine geheime Verwandtschaft der Künste", in denen allenthalben dieselbe göttliche Flamme wehe. (Herzenserg., 78.) Sternbald glaubt auch, dass Musik, Poesie und Malerei sich oft die Hand bieten und ein und dasselbe auf ihren Wegen erreichen könnten. (Sternbald, 317; vgl. Phantasien, 91.) Der Roman soll nach Fr. Schlegel „gemischt sein aus Erzählung, Gesang und anderen Formen". Erzählungen mit Gesang und Dramen mit Gesang werden von A. W. Schlegel in der Recension der Tieck'schen „Volksmärchen" als möglich empfohlen. Die Vorbilder von Shakespeare und Calderon treten neben „Wilhelm Meister" und bald begegnet uns eine lange Reihe von Erzählungen mit Gesang, Dramen mit Gesang und selbst Dramen mit Erzählung und Gesang zugleich. Noch in späten Jahren glaubt Tieck, dass die drei Hauptarten der Poesie „sich in allen Gattungen durchdringen können, wenn auch die eine immer die Basis bleiben muss". (Einleitung zu Lenz, XXV; vgl. Schriften, 10, 251.)

zaubern und die Gewöhnung des Lesers an bestimmte Unterschiede der künstlerischen Erscheinung glücklich und ohne Störung zu täuschen vermöchte.

In der „Genoveva" überwiegt das Dramatische oder richtiger das Dialogische weitaus den epischen Theil, es bildet „die Basis" der künstlerischen Gestalt. Dabei muss freilich bemerkt werden, dass sich auch schon in den Dialog verschiedene epische und lyrische Stücke einordnen. So z. B. die Erzählung Wolfs von seiner astrologischen Himmelsbeobachtung, die Erzählungen von Golos und Genovevas Jugend, die Prophezeiung des „Unbekannten", die Schilderung der Sterbevision Genovevas u. a. Auch Lieder und lyrische Ergüsse sind in den Dialog verwoben oder als Monologe einem Dialoge voran- oder nachgestellt. So versucht es Tieck, in das Drama „Lyrik hineinzuwerfen", wie er es schon vorher im „Zerbino", in den Märchen und im „Sternbald" that und wie er es bald reichlich im „Octavian" thun sollte. Der Dichter versucht hier wirklich ein Verschmelzen der verschiedenen Gattungen. Aber man spürt auch schon dabei, wie sich manches Epische und Lyrische nur mit Widerstreben in das dramatische Gerüste zwingen lässt. Ein Beispiel dafür ist die Weissagung des „Unbekannten". In einem Drama müsste diese Prophezeiung eigentlich bei strengster, aber allerdings häufig verletzter Consequenz im Gattungsstil auf der Bühne in Erfüllung gehen, soll die erregte Erwartung nicht getäuscht werden.[1]) Ebenso müssten wir die heil. Genoveva in ihrer himmlischen Verklärung sehen und nicht bloß den Bericht des heil. Bonifacius über ihren Eingang in die Seligkeit zu hören bekommen; denn nur so wäre in beiden Fällen der Abschluss in dramatischer Form erreicht. Nachdem diese die Dichtung im Ganzen beherrscht, regt sich das Bedürfnis nach solchem Abschluss unwillkürlich. Das Epos, das weite Zeiträume in sich fasst und das unbegrenzte Reich der Phantasie ohne Einschränkung durchwandert, begnügt sich schon mit einem bloßen Ausblick in die Zukunft. Tieck denkt also manchmal trotz der äußerlich dramatischen Form episch; er denkt eben an ein gelesenes Gedicht, nicht an ein dargestelltes Theaterstück und unter dieser Voraussetzung unternimmt er es, die Phantasie in so weite Zukunftsfernen und selbst in die

[1]) Vgl. Tiecks Bemerkung über Goethes „Egmont" in der Einleitung zu Lenz, XXXV f. Zu erinnern wäre andererseits an „Faust", 2. Theil.

Ewigkeit zu führen. Allein der eigenthümliche innere Widerspruch zwischen dem epischen Charakter des Inhaltes und der äußeren dramatischen Gestalt wird auch unter dem Gesichtpunkte des Lesedramas nicht ohne Rest ausgeglichen.

Griffe ein echter Dramatiker das Volksbuch auf, so würde dieser mit strenger planvoller Ökonomie eben das aus seiner Quelle entnehmen, was für sein Thema wesentlich und nothwendig ist und was hinreichte, dieses sein Thema künstlerisch zu verlebendigen und zu erschöpfen. Um die ungerecht bedrängte und wieder erkannte Unschuld, das dichterische Problem der Genoveva-Legende, darzustellen, genügen einem Dramatiker als Personen Genoveva (mit Schmerzenreich), Golo, Siegfried, Drago, die Hexe, Benno und Grimoald, Gertrud. An den Schicksalen dieser Personen könnte sich das ganze Problem entwickeln. Der ganze übrige reiche Aufwand von Nebenpersonen, die Tieck einführt, könnte fortfallen und damit entfielen auch die Scenen, die mit dem Hauptgedanken und dem Fortgange des Stückes in gar keiner innerlich nothwendigen oder nur in einer sehr losen Beziehung stehen wie die breiten Lager- und Kriegsgemälde, die Hirtenscenen, der heil. Bonifacius. So dächte ein Dramatiker, der mit der Bühne rechnet. Allein der romantische Poet denkt anders, er geht wieder, wenn auch in dramatischer Verkleidung, die Wege des Epikers. Die umfassende Fülle der romantischen Poesie muss nothwendig den straffen dramatischen Rahmen sprengen. Die Romantik drängt überhaupt zum Epischen hin.[1]) Der Roman „tingiert" ja die ganze moderne Poesie.[2]) Tieck will „Leben und Tod der heil. Genoveva" schildern und er will auch in seiner Ehrfurcht vor dem Alten das ganze Volksbuch selbst seine unwesentlichen Bestandstücke, die nur der Stimmungsmalerei oder der Maskierung von Vorgängen hinter der Scene dienen können, beibehalten und in neuer Schönheit aufgefrischt erstehen lassen. Was das Volksbuch enthält, ist, wie uns die Romantiker schon belehrten, ein altehrwürdiges, heiliges Gut, von dem kein Gran verloren gehen darf. Auch diese Tendenz der Romantik hindert ein dramatisches Concentrieren. Sie begegnet sich aber in unserem Falle mit der Idee von der romantischen Universalpoesie.

---

[1]) Minor, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 220, 366 f.

[2]) A. W. Schlegel, WW., 8, 24; vgl. Haym, 255, und Tieck, Schriften 4, 361.

Der alte poetische Schatz darf durch neue Motive bereichert werden, wenn es dem Dichter gelingt, solche herbeizuschaffen, die neben dem Alten nicht unwürdig erscheinen. Poetisch oder nicht poetisch? Das ist die einzige Frage, nicht aber innere Nothwendigkeit, künstlerische Straffheit der Composition in Lessings Sinne. Die romantische Poesie „umfasst alles, was nur poetisch ist“.[1]) „Poetisch“ und „romantisch“ fließen für Schlegel und Tieck allmählich ineinander. Das bunte, bewegte Bild eines Krieges, der dazu einem idealen Zwecke dient (Kreuzzug), eines Krieges im fernen Mittelalter, wo Morgenland und Abendland feindlich zusammentreffen, wo Schlachtenlärm und Liebesseufzer sich vermengen: in einem solchen Bilde ist alles außergewöhnlich, nichts platt und alltäglich, alles ist romantisch, poetisch.[2]) Scenen, in denen Naturburschen, wie Schäfer und Köhler (Tiecks alte Vorliebe)[3]) erscheinen, Menschen, deren Dasein so innig mit der Natur verwachsen ist, bieten eine andere Seite des Poetischen. Nur den sublimierten, poetischen Duft dieser Gestalten sucht Tieck festzuhalten. Darum streift er sorgsam alles alltäglich Schwere und Prosaische von ihnen ab. Fast nur der singende und der liebende Schäfer, der Schäfer voll Naturfreude darf hier wie im „Octavian“ in die Dichtung eintreten. Der „Unbekannte“, die Hexe, Tod und Engel, der Geisterpilgrim, Wesen, die mit der geheimnisvollen, überirdischen Welt verbunden sind oder aus derselben in unsere irdische Alltagswelt hereinkommen, all diese Gestalten gehören auch dem Reiche des Poetischen, des Romantischen an. Religion und Poesie gehören für den Romantiker ohneweiters zusammen.

„Bist du in alter Blindheit ein Bewohner
Von Religion und Poesie verstoßen?“

sagt Dante zu Nestor-Nicolai im „Zerbino“. Die Figuren, die dem Gebiete des Glaubens angehören, gewähren der Phantasie durch ihr Erscheinen einen „bedeutenden Ausblick in die Ferne“,

---

[1]) Minor, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 220.

[2]) Ebd., 369. Vgl. Bernhardi, Archiv der Zeit, 1800, 460 f. Die Poesie des Krieges erörtert Novalis im „Ofterdingen“ (I, 111), und das Morgenland begegnet uns dort gleichfalls (I, 47 und 109).

[3]) Schon früh nährte Tieck seine Neigung zum Sanften, Schäferlichen durch alte und neue Schäferdichtungen, vgl. Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 41, 62. Die Schäferscene am Schluss der „Magelone“ ist „seiner Imagination angenehmer“ als die Spitalscene. „Phantasus“ in Schriften, 4, 358. Vgl. „Phantasien“ 16, und „Zerbino“, Schriften, 10, 245; „Sternbald“, 366 f.; „Octavian“, Schriften, 1, 6 ff.

in eine geheimnisreiche Ferne, in die auch Wunder und Visionen und Träume den ahnenden Blick lenken. Solche „Ausblicke" sind nach A. W. Schlegel ein Charakteristicum des Romantischen.[1]) Die Natur in ihren geheimen Wechselbeziehungen mit dem Menschengemüthe, die das Volksbuch noch nicht kennt, ist eine poetische Macht, vor der sich selbst der gemüthsdürre Merkel beugt. Mit den Liedern und lyrischen Ergüssen, welche die Welt des Gemüthes selbst entschleiern, mit Ahnung und Erinnerung und Sehnsucht gelangen wir ins Centrum alles Poetischen, zur seelischen Empfindung.[2]) All das darf in Tiecks romantisches Trauerspiel aufgenommen werden; denn nichts Poetisches ist von der romantischen Universalpoesie ausgeschlossen. Die unendliche Mannigfaltigkeit all dieser Motive ist dabei nicht etwa ein Product zügelloser Phantasie. Eine solche gibt es für den Romantiker gar nicht.[3]) Das Mannigfaltige und Bunte ist ihm an sich poetisch. Shakespeare ist „um so poetischer (als die Spanier) als er mehr Mannigfaltigkeit entwickelt".[4]) Was Tieck für poetisch ansieht, erfahren wir ungefähr aus „Zerbino" und „Octavian". Die Scene, mit welcher der „Prolog" des letzteren Dramas schließt, vereinigt in der Bühnenanweisung wie in einem Inhaltsverzeichnis die Elemente des Poetischen. „Musik. Mit Trompeten kommen die Krieger auf der einen, die Schäfer mit Flöten auf der andern Seite zurück. In der Mitte stehen Glaube und Liebe, zur Seite des Glaubens Tapferkeit, zwischen ihnen der Liebende und die Pilgerin, neben der Liebe der Scherz,

---

[1]) A. W. Schlegel, WW., 6, 162 f. Hier haben wir uns zu erinnern an alles, was Wackenroder, Fr. Schlegel, Schleiermacher, Novalis und Tieck über die Verwandtschaft von Religion und Poesie sagen. Vom Traum behauptet A. W. Schlegel, er sei „ein sehr poetisches Element und die Poesie, wohl eingedenk, daß sie selbst nur ein schöner Traum sey, hegt und pflegt ihn". (Vorlesungen, ed. Minor, II, 72.) Über die Poesie des Aberglaubens und der Astrologie vgl. ebd. S. 61 f. und S. 73, und J. Paul, „Vorschule der Aesthetik", V. Programm, § 24.

[2]) A. W. Schlegel, WW., 6, 161 und 163; Bernhardi, Archiv der Zeit, 460. Die Naturtöne der Liebe, des Schmerzes und der Sehnsucht bewundert Tieck im „Faust" (Schriften, 11, LXIII); vgl. „Phantasien", 57, 58, 72. Florestans Worte im „Sternbald", 283. „Poesie ist Gemüthserregungskunst" sagt Novalis, II, 163. Über die Ahnung eine Bemerkung Tiecks in Einleitung zu Lenz, L.

[3]) A. W. Schlegel, Vorlesungen (Minor), II, 84.

[4]) Tieck, Einleitung zu Lenz, XXV; vgl. das Gedicht „Phantasie" im „Sternbald", 368 ff.

zwischen diesen der Ritter und das Hirtenmädchen, im Vorgrunde der Dichter und die Romanze." Naturfreude, Lust an Farben und Tönen, Sehnsucht, Reiselust, Ahnung und Erinnerung begegnen uns im „Aufzug der Romanze" wie im Garten der Poesie als Töne, die sich zum großen romantischen Accord vereinen. Der Garten der Poesie ist überdies eine blühende Wildnis. Große, seltsame Wunderblumen, wie sie der alte vernünftige Nestor nie in seinem Leben sah, blühen darin, alles im üppigen, phantastischen Überfluss und alles glänzt und tönt und singt und plaudert und spricht wundersame Geheimnisse aus, die als Ahnungen und Stimmungen ans Dichtergemüth klingen. Fast all diese poetischen Dinge treffen wir auch in der „Genoveva", nur der Scherz und die contrastierende derbe Prosa fehlen, weil sie nach des Dichters Meinung den Legendenton der Dichtung stören würden. Es war gewiss ungerecht, wenn man in blinder, parteiischer Voreingenommenheit und in ödem Verständigkeitsfanatismus die diesen Motiven und Stimmungen immanente poetische Kraft hartnäckig übersah, wie es die rationalistischen Feinde der Romantik in ihren Recensionen thaten, die Nicolai und Merkel, die nur borniert witzelnd auf „die abgeschmackte Legende, zu der Tieck noch lächerliche Abenteuerlichkeiten hinzusetzte," von oben herabblickten.[1]) Sie konnten allerdings nicht anders. „Trägt jeder um sich ein siderisch' Haus, kann aus seiner Heimat nicht heraus."

Soll aber die Freude des Genießenden am Kunstwerk rein und voll sein, dann darf das Poetische, das Phantasie und Gemüth erweckt und fesselt, nicht als chaotische, unüberschaubare Masse vor uns erscheinen, sondern Einheit und Geschlossenheit kommen einem anderen, dem eigentlich künstlerischen Bedürfnisse unseres Geistes, entgegen. A.W. Schlegel übersah diesen Sachverhalt nicht. Er findet im Verhältnis von Tag und Nacht ein zutreffendes Bild unseres geistigen Daseins. „Einige Dichter haben den gestirnten Himmel so vorgestellt, als ob die Sonne nach Endigung ihrer Laufbahn in alle jene unzähligen leuchtenden Funken zerstöbe: dieß ist ein vortreffliches Bild für das Verhältnis der Vernunft

[1]) Merkel, Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Producte der schönen Literatur, Berlin 1800, 1. Bd., 21. Vgl. Nicolai in der „Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek", Berlin und Stettin 1801, LVIII, S. 352. Über die „Romantische Universalpoesie" vgl. noch Tieck, Schriften, 1, 360 f. Minor, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 225, 242, 244, 338, 371, 382.

und Fantasie: in den verlorensten Ahndungen dieser ist noch Vernunft; beyde sind gleich schaffend und allmächtig, und ob sie sich wohl unendlich entgegengesetzt scheinen, indem die Vernunft unbedingt auf Einheit dringt, die Fantasie in grenzenloser Mannigfaltigkeit ihr Spiel treibt, sind sie doch die gemeinschaftliche Grundkraft unseres Wesens.“[1])

Ein Centrum im Kunstwerke ist nöthig, in dem alle Linien zusammenlaufen.[2]) Ein Hauptcharakter, eine Haupthandlung muss so in der Dichtung herrschen, dass nicht das Nebenwerk mit seiner Fülle das Ganze überwuchert. Die Empfindung dieser geschlossenen, gerundeten Einheit wirkt mit wohlthätiger Befriedigung auf den Geist des Genießenden. Wie sieht es aber in der „Genoveva“ aus? Bis in die Mitte des Stückes laufen nicht weniger als drei Handlungen nebeneinander her. Golos Liebeswerben, die Liebe zwischen Heinrich und Else und die Lagerscenen, die sich ihrerseits wieder als christliches und saracenisches Lager in zwei selbständigen Reihen entwickeln. Von der Eroberung Avignons bis zu Genovevas Verstoßung begleiten sich allerdings nur die Vorgänge auf dem Schlosse und in Straßburg. Im weiteren Verlaufe bis zur Auffindung der Verstoßenen haben wir aber wieder drei Fäden zu verfolgen: die Ereignisse auf Siegfrieds Schloss, Genoveva in der Wüste, Golo im Walde. Erst am Ende vereinigt sich wieder alles auf dem Schlosse, von dem die ganze Handlung ausgegangen war. Diese verschiedenen Reihen durchschneiden sich und kreuzen sich im bunten Wechsel, wie die Bilder eines Kaleidoskopes. Es gibt ein verwirrendes, traumhaftes Hin und Her. Das ist auch nicht verwunderlich, da Tieck selbst im Traumleben allen Ernstes das wahre Vorbild für das dichterische Schaffen sehen will.[3]) Ein Lieblingsgedanke, auf den er immer wieder zurückkommt. Auch keine Persönlichkeit steht derart beherrschend in der Mitte, dass wir den Eindruck einer sicheren Einheit bekämen. Das erste Viertel der Dichtung beherrschen die Kriegsscenen mit Karl Martell an erster Stelle. Dann treten Golo und Genoveva in den Vordergrund. In der

[1]) Vorlesungen (Minor), II, 69; vgl. WW., 6, 157; vgl. die etwas unklaren Gedanken Tiecks vom Beherrschen der Gedankenheere durch die Vernunft in den „Phantasien“, 90.

[2]) Minor, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 373.

[3]) Tieck, Krit. Schriften, 1. Bd., 44; Herzenserg., 19 f.; Phantasien, 55; „Phantasus“, Schriften, 4, 95; vgl. „Zerbino“, Schriften, 10, 5 f.; „Sternbald“, 117; vgl. auch Novalis, II, 170; A. W. Schlegel, Vorlesungen (Minor), II, 72.

zweiten Hälfte fällt das meiste Licht auf die verbannte Dulderin. Also weder eine sicher geführte Haupthandlung noch eine das Ganze beherrschende Persönlichkeit gibt der Dichtung einen festen Halt. An ein symmetrisches Abwägen der einander entgegenstehenden Personengruppen nach Zahl und innerer Bedeutung, wie wir es an manchen Goethe'schen Dramen beobachten („Iphigenie"), wie es in hohen Kunstzeiten die bildende Kunst uns zeigt (Griechische Kunst, Frührenaissance), denkt Tieck in seinem romantischen Gedichte nicht. Es würde die Mannigfaltigkeit darunter leiden.

Wenn auch niemand vom romantischen, episch denkenden Dramatiker jene „strenge gerade Linie" verlangt, nach welcher einem Schiller'schen Worte gemäß der tragische Poet fortschreiten muss, so möchte man doch erwarten, dass ersterer sich wenigstens auf einer Hauptrichtung halten müsse, und zwar so, dass diese Hauptrichtung dem Leser nie ganz aus dem Gesichtskreise schwinde. Tieck mit seiner ästhetischen Traumtheorie und Fr. Schlegel, der romantische Gesetzgeber, denken aber einmal anders in diesen Dingen. Das Hervortreten und Zurückweichen der einzelnen Figuren in der „Genoveva" lässt den Leser unwillkürlich an jenes Schlegel'sche Fragment denken, das vom Romanhelden sagt:[1]) „Es ist nicht einmal ein feiner, sondern eigentlich ein recht grober Kitzel des Egoismus, wenn alle Personen in einem Roman sich um Einen bewegen wie Planeten um die Sonne, der dann gewöhnlich des Verfassers unartiges Schoßkind ist, und der Spiegel und Schmeichler des entzückten Lesers wird. Wie ein gebildeter Mensch nicht bloß Zweck sondern auch Mittel ist für sich und für andere, so sollten auch im gebildeten Gedicht alle zugleich Zweck und Mittel seyn. Die Verfassung sey republikanisch, wobey immer erlaubt bleibt, daß einige Theile activ andere passiv seyn." Es erscheint die „Genoveva" beim ersten Lesen „wie ein Traumbild ohne Zusammenhang, ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten". Wir dürfen auch nicht vergessen, dass es erstes Gesetz der romantischen Poesie ist, „dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide" und auch im „Zerbino" hebt und senkt sich der Vorhang sechsmal und nicht öfter „ohn' alle Ursach', wenn Willkür nicht hinreichend Ursach ist".[2])

[1]) **Minor**, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 221; vgl. 192, 14 ff; 197, 8 ff. Vgl. **Novalis**, II, 169.

[2]) Schriften, 10, 311.

Der bunten Mannigfaltigkeit und dem Reichthum an Handlung entspringt der schrankenlos willkürliche Wechsel des Schauplatzes. Die Scene wechselt in der „Genoveva“ einundsechzigmal. Man zählt achtundzwanzig voneinander verschiedene Örtlichkeiten. Und wie die Schranken des Raumes, so fallen für die souveräne romantische Phantasie auch jene der Zeit. Das Stück umschließt ungefähr einen Zeitraum von acht Jahren. Allerdings an eine festgefügte Chronologie im Stücke denkt der Dichter nicht; nur so nebenher bekommen wir die eine und andere Zeitangabe, wobei der Dichter aber nicht auf chronologische Klarheit abzielt. Es erscheinen bei Tieck die Tages- und Jahreszeiten gerade so wie die Örtlichkeiten fast nur als stimmungsvoller Hintergrund für die Vorgänge. Dieser Stimmungswert der Zeitmomente und Raumverhältnisse ist ihm das Wichtigste. Wie weit er dabei zu gehen vermag, sieht man aus der Aufeinanderfolge der Scenen „Gefängnis“ und „Dorf“.[1]) Für die gefangene Mutter im Thurme braucht der Dichter die rauhe Jahreszeit, für die Schäferhochzeit den Frühling. Dass dem Stimmungsgehalt von Ort und Zeit ein weit höherer Wert beigelegt wird, als einer deutlichen chronologischen Folge innerhalb der Dichtung, entspricht der romantischen Hochschätzung der Stimmungen, die „allein glücklich machen“. „Der Wechsel der Zeiten und Örter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüther mitgeschildert ist,“ gehört nach A. W. Schlegel[2]) zu den „wahren Schönheiten“ der romantischen Poesie. Wir hören wohl einmal, dass Siegfried drei Monate verheiratet sei, als er in den Krieg zieht. Das zehnmonatliche Fernsein wird erwähnt, um Genovevas Untreue zu begründen. Zwei Monate darauf ist Siegfried in Straßburg. Von da an ungefähr gerechnet, sieht Genoveva „sieben Frühlinge“ in der Wüste. Diese Angaben des Volksbuches beizubehalten verlangte schon die „Heiligkeit der Tradition“. Größere Zeiträume sind also beiläufig markiert; aber innerhalb derselben überlässt der Dichter alles weitere dem Leser oder erwählt die Zeit nur, um sie der Stimmung der Scene dienstbar zu machen. Was noch nach der Wiederauffindung Genovevas folgt, verschwimmt zeitlich ganz ins Unbestimmte. Es heißt nur, dass Genoveva noch kurze Zeit lebte. Wohl mit Absicht wird hier jede bestimmte Zeitangabe vermieden. Durch die unbestimmte Zeit führt der

---

[1]) Tieck, Genoveva, 231.
[2]) WW., 6. Bd., 163.

Dichter die Phantasie des Lesers am besten dem Punkte entgegen, wo Zeit und Ewigkeit ineinanderfließen und wo Genoveva erst visionär, dann wirklich in ein Reich eintritt, wo Zeitliches und Irdisches aufhören.[1]) So will es wieder die romantische Phantasie, welche „bedeutende Ausblicke in die Ferne" liebt. Der Prophetenblick des „Unbekannten" schaute früher „weit hinab" in irdische Zeitfernen, am Schlusse verliert sich der Blick über Raum und Zeit hinaus in die unbegrenzten Fernen der Ewigkeit. Auch nach rückwärts in die Vergangenheit ist die Zeit gewissermaßen schrankenlos: Bonifacius ersteht von den Todten und kommt aus ferner Zeit in die Gegenwart her, wenn er auch ein anderesmal als mitlebender Zeitgenosse auftritt.

Nirgendwo sehen wir Tieck aus den Bedingungen der theatralischen Kunst heraus im größeren Umfange arbeiten, obschon er die dramatische Form zumeist in seiner Dichtung äußerlich festhält, sondern er erbaut sich in der Phantasie eine Bühne für die Phantasie[2]) und auf dieser Bühne ziehen all diese Wunder vorüber. Das Ganze scheint, wie oben bemerkt wurde, beim ersten Anblick nur ein traumhaft bewegtes, phantastisch durcheinanderwirbelndes Chaos und alles künstlerisch Gesetzmäßige scheint grundsätzlich ausgeschaltet zu sein. Aber doch nur scheinbar. Wenn auch kein innerlich begründetes Maß und Gesetz die vorüberschwebenden Phantasien in schönem Gleichmaß belebend abtheilt, so sucht der Dichter den Leser in anderer Weise dafür zu entschädigen, indem er einmal eine äußerliche Symmetrie in die Disposition bringt. Der Höhepunkt der Verwickelung, die endgiltige Abweisung der Anträge Golos und der Umschlag seiner Liebe in Hass und Rachsucht fällt fast ganz genau in die Mitte des ganzen Werkes und dies fügt sich eben dadurch so merkwürdig, dass der Dichter die Kriegsscenen so außerordentlich ausdehnt. Der Häuptkörper der Dichtung, das „eigentliche Trauerspiel", der Conflict zwischen Genoveva und Golo, wird symmetrisch flankiert von einer „Ouvertüre" zum Ganzen und jenem Theile, in dem die tragischen Empfindungen beruhigend ausklingen, und die drei Theile sind durch epische Zwischenglieder getrennt.[3]) Die Zumuthung einer so rein äußerlichen Gliederung scheint ja bei dem besprochenen Gesammt-

[1]) Vgl. Bernhardi, Archiv der Zeit, 468.
[2]) Tieck, Schriften, 4, 361.
[3]) Vgl. Bernhardi, Archiv der Zeit, 459.

charakter der Dichtung erst überraschend und pedantisch. Weniger unglaubhaft wird die Sache schon, wenn man Tieck im „Phantasus“ über Proportion und Symmetrie im Drama spintisieren hört.[1]) Es war auch für den Romantiker das intellectuelle und ästhetische Bedürfnis einer gewissen Proportion der Theile vorhanden. Und dass man ihm derartiges zutrauen darf, dazu geben noch andere Künsteleien in der „Genoveva“, besonders das Spiel mit den schier zahllosen Contrasten, das sich durch das Stück zieht, ein Recht. Dieses contrastierende Beziehen der Vorgänge aufeinander soll offenbar auch die bunte, unharmonische Menge belebend abtheilen helfen. Der Contrast wird zwar von vielen anderen Dichtern auch als Compositionsmittel verwendet. Aber die Gegensätze wachsen z. B. in Schillers Dichtung natürlich und zwanglos aus dem Wesen des Inhaltes heraus: Tieck trägt sie meist willkürlich von außen hinein. Auf die Contraste im großen, die Contraste der Natur und Religion mit der Leidenschaft, des Wunderbaren mit dem Alltäglichen, dem allen zusammen wiederum der Krieg gegenübersteht, weist Tieck selbst hin.[2]) Er thut aber in der Dichtung noch mehr, er führt die Contraste bis in kleine Einzelheiten herab durch. Schon in den Abschiedsscenen begegnet eine ganze Reihe von Gegensätzen. Geistliche Unterredung der Diener — feierliche Ansprache des Capellans. Scene im Schloss — Hirtenscene im Freien. Der Ritter und die Hirten. Das traurige Lied und das heitere Lied. Genoveva ist tiefbetrübt über den Abschied — der Hirte Heinrich freut sich, dass es bald schöne Nachrichten gibt. Von der Hirtenscene geht es ins Kriegslager. Hier stehen sich Christen und Saracenen gegenüber, Karl der bedächtige Feldherr und Aquitanien der feurige Jüngling, Kriegslärm und romantische Liebe. Auf Siegfrieds Schloss sehen wir indessen Golo und Benno im weltlichen Gespräch — Genoveva bei geistlicher Betrachtung. Vom Kriegsschauplatz versetzt uns der Dichter in den Garten und in die träumerisch weiche Sommernacht. Heitere Mahlzeit — Intrigantenscene. Im weiteren begleiten die Kriegsscenen im parallelen Widerspiele die Liebesscenen zwischen Golo und Genoveva. Die Franken möchten die Stadt erobern — Golo möchte Genovevas Gunst erringen. Die Mohren planen einen Überfall — Golo und Gertrud berathen den Angriff auf Genovevas Ehre

[1]) Tieck, Schriften, 5, 153 f.
[2]) Ebd., 1. Bd., XXIX; vgl. Solger, 1, 501.

Der Überfall im Lager ist in die Mitte gestellt zwischen Golos Überfall im Garten und den Überfall auf Genovevas Zimmer. Siegfried wird verwundet, Otho getödtet, aber das christliche Heer bleibt siegreich — Genoveva und Drago werden eingekerkert, sie sind aber die moralischen Sieger. Golo beschenkt Heinrich, der dann mit Elsen voll Glück und Jubel ist — Golo selbst ist voll finsterm Trübsinn und lässt der unschuldig Gefangenen kaum das Nothdürftigste gewähren. Genoveva klagt im Thurme — draußen jubelt die Hochzeit. Zwei Diener lassen sich als Mörder Genovevas dingen — Else erweist sich Genoveva dienstbar und beklagt mit Wendelin das Schicksal der Herrin. Genovevas Klage in der Wüste — Siegfrieds Trauer auf dem Schlosse. Lärmende Jagdlust — Golos Trauer um Genoveva. Auch im letzten Abschnitte der „Genoveva" setzen sich die Contraste fort. Tod der Hexe — erste Sterbescene Genovevas. Der unglückliche Golo beim glücklichen Schäfer Heinrich. Golo will jagen und fühlt sich selbst als gehetztes Wild. Endlich Golos trauriger Tod — Genovevas verklärtes Hinscheiden.

Was erst noch als chaotisches, phantastisches Gewühl durcheinander wogte, bekommt beim Verfolgen dieser contrastierenden Beziehungen auf einmal eine ganz andere Gestalt; das scheinbar Kunstlose, Wildwüchsige zeigt uns hier ein verstandesmäßiges, klügelndes zweites Gesicht. Wie den Scherz eines Vexierbildes muss man diese Künstlichkeit durch genaues Zusehen entdecken. Bernhardi verfolgt in der Besprechung, die er der Dichtung seines Freundes widmet,[1]) mit sichtlichem Vergnügen dieses Aneinanderreihen von Contrasten und spendet dem Autor dafür reiches Lob. Mit Recht, soweit sich diese Gegenüberstellungen ungezwungen aus dem Inhalte ergeben. Tieck begnügt sich aber nicht mit diesen, er trägt allerhand Contraste allzuklügelnd hinein, versteckt und häuft sie vor allem zu sehr, so dass hier Merkel auch nicht ganz Unrecht hat, wenn er das Spiel mit den Gegensätzen „gemacht" findet.

Einen feineren und sinnreicheren Rapport stellen gewisse geheime, leise Fäden her, die einzelne Momente, Scenen und Schicksale leicht andeutend verknüpfen und mit diesen Andeutungen unbestimmte Ahnungen im Gemüthe des Lesers aufkeimen lassen. Die Kapelle mit der Morgenbeleuchtung am An-

[1]) Archiv der Zeit, 460 ff.

fange und Schlusse des Stückes. Golos Pferd stürzt beim ersten Erscheinen des Ritters im Drama, das traurige Lied ergreift ihn ganz räthselhaft — sein Pferd stürzt wieder, als er Genoveva retten möchte und das Lied hat ihm prophetisch für sein Geschick geklungen. Den Schäfer Heinrich aber ficht das traurige Lied nicht an, er freut sich an seinem heiteren: auch dies ist ein ahnungsvolles Präludium für sein späteres Schicksal. Otho und Siegfried begrüßen sich anfangs freudig im Lager, nehmen nach der letzten Schlacht wehmüthig Abschied für immer, am Ende des Stückes kommt Othos Geist als Tröster zum trauernden Grafen. Gerade Siegfried macht eine thöricht herablassende Bemerkung über Zulmas Treue und gerade er muss dafür büßen; denn Zulma wird für ihn ein Beispiel unerschütterlicher Treue gegenüber der vermeintlichen Untreue Genovevas. Die Hexe gibt den letzten Anstoß für Genovevas Verurtheilung und ihr Bekenntnis bringt die Unschuld der Verstoßenen endgiltig ans Licht. Golo möchte Genoveva im „stillen Thale" verscharren lassen, ihm selbst wird dies Los zutheil. Auch Genovevas und Siegfrieds Ahnungen, die sich ganz oder theilweise erfüllen, müssen hieher gezählt werden. Es lässt sich an einzelnen dieser Fälle auch unschwer beobachten, wie Tieck diesen Beziehungen einen Anflug von tragischer Ironie gibt. Die Hauptsache aber bleibt ein ahnungerregendes Verbinden verschiedener Momente überhaupt. Das scheinbar Verworrene entfaltet sich so nach geheimen höheren Gesetzen. Es wird ein „vernünftiges Chaos", eine „künstlerisch geordnete Verwirrung", eine „reizende Verwirrung", wie die romantischen Schlagworte lauten. Bernhardi findet dies ganz besonders herrlich und es entschädigt ihn für jede fehlende organische Gliederung des Stoffes. „Mit einem Worte, in diesem einzigen Punkte ist eine so lieblich verwirrende Perspective; ein so reizender, optischer Betrug und eine so leise Allegorie, dass man wirklich nicht weiß, wie man die Kunst, welche sich durch diese, in sich unendliche Künstlichkeit offenbart, genug bewundern soll."[1]

Durch dieses überkünstliche Schalten mit Contrasten, Parallelen und verborgenen Beziehungen, die wie ein Netz die ganze Dichtung überziehen, wird unser künstlerisches Bedürfnis noch nicht vollauf befriedigt, weil diese Dinge theils zu versteckt sind und theils zu äußerlich und spielerisch hineingetragen

---

[1]) Archiv der Zeit, 469.

erscheinen und so nie imstande sind, eine klare Disposition und einheitliche Führung der Handlung zu ersetzen. Allein Tieck begnügt sich nun einmal mit dieser Art zu gliedern und zu verbinden. In der Zeit, als unsere Dichtung entstand, war von den Romantikern eben die freie, spielerische Willkür der dichterischen Phantasie in ihre Herrschaft eingesetzt worden. Wenige Jahre nachher tadelt es A. W. Schlegel bereits, dass man in dieser Periode die bloß spielende, müßige, träumerische Phantasie allzusehr zum herrschenden Bestandtheil der Dichtung gemacht habe. Tieck selbst hält länger an seiner Neigung fest. Noch im „Phantasus" versteht Lothar unter „dramatisieren" nicht mehr als „Sinn und Zusammenhang" in die Dinge bringen. Auch über die Nothwendigkeit eines inneren Mittelpunktes der Dichtung stellt Tieck noch 1828 ziemlich bescheidene Forderungen auf. Der „Paradoxe" sagt einmal über die Lenzischen Werke: „Kann nicht, wie bei einem echten Kunstwerk, der regierende Geist aus dem inneren Mittelpunkte alle Theile, bis zu dem entferntesten durchdringen, so muß wenigstens von außen eine fast gewaltsame Regel die widerspenstigen Elemente in Ordnung halten, wenn sie diese natürlich auch nicht ganz bezwingen kann."[1]) Man möchte meinen, der „Paradoxe" habe dabei auch ein wenig an Tiecks „Genoveva" gedacht, in der sich uns recht eigentlich „ein sentimentaler Stoff in einer phantastischen Form darstellt".[2])

2. Das Religiöse.

Über den religiösen Grundzug, den die Auffassung der Genoveva-Legende in Tiecks Bearbeitung zum Unterschiede von den unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern, die den nämlichen Stoff behandelten, aufweist, war die Kritik im allgemeinen immer einig. Das hinderte aber nicht, dass die einzelnen religiösen Anschauungen, die Tieck in seinem Werke in reichlicher Menge vorträgt, sowie die Art ihrer Verwendung recht verschiedene Urtheile hervorriefen. Die religiöse Seite der „Genoveva" ist für den Geist der Romantik von 1800 ganz besonders bedeutsam und kennzeichnend. Eine eingehende Prüfung dieses religiösen Gehaltes und seiner Verwertung lässt sich daher in einer Charakteristik der „Genoveva" nicht umgehen.

---

[1]) Einleitung zu Lenz, IX.

[2]) Fr. Schlegel (Minor), II, 370.

Schon bei der Frage nach dem Einflusse Calderons musste die Bemerkung fallen, dass Tieck keinen Charakter schafft, dessen Denken und Thun so recht eigentlich aus religiösem Grund und Boden emporwächst, der in seiner ganzen Existenz klar und einfach von bestimmten religiösen Anschauungen beherrscht wird. Zum großen Theile gelingt ihm dies noch bei der Heldin Genoveva, wenn er das Leiden und Dulden der unschuldig Verstoßenen und ihre weichen frommen Stimmungen schildert. Nur ist hier das Verdienst des Dichters nicht allzugroß, weil ihm schon das Volksbuch das Beste, was seine Genoveva an wirklicher Religion besitzt, an die Hand gegeben hatte. Fehlt also dem Werke Tiecks in vielen Partien ein fester innerer religiöser Kern, ein ernst und tief empfundenes religiöses Leben, so klebt der Dichter umsomehr äußere Decoration an allen Ecken und Enden auf, um dem Ganzen eine religiöse, fast katholisch-kirchliche Färbung und Stimmung zu geben.

Es wird in Tiecks Dichtung besonders viel von religiösen Dingen und Anschauungen geredet, bald ausführlich, bald im flüchtigen Vorübergehen. Wir hören da von Gott und der Dreieinigkeit.[1]) Gott heißt der Erhalter der Welt,[2]) er erscheint als der Spender alles Guten[3]) und als Lenker aller Dinge,[4]) zu dem man in Freude und Leid vertrauend aufblicken darf.[5]) Zu ihm wird gebetet,[6]) er wird als Zeuge für die Wahrheit im Schwure angerufen[7]) und auch seine Heiligen erscheinen als Fürbitter für die Menschen.[8]) Gott ist der Richter aller Menschen; darum ergreift den Sünder die Gewissensqual, der Reuige darf aber vom barmherzigen Gotte Verzeihung hoffen.[9]) Gott greift ferner durc

[1]) Tieck, Genoveva, 128, $_{30}$, 316, 321, $_{20}$

[2]) Ebd., 316.

[3]) Ebd., 171, $_{15}$, 278, $_{34\,f.}$

[4]) Ebd., 118, 127, $_{29}$, 171, $_{9}$, 176, $_{28}$, 255, 260, 288, $_{15}$, 301, $_{27}$, 320.

[5]) Ebd., 111, 122, $_{2}$, 134, 135, 176, $_{8}$, 217, $_{38}$, 234.

[6]) Ebd., 138, 143, $_{29}$, 167, $_{25}$, 169, 206, $_{18, 38}$, 210, $_{15}$, 211, $_{4}$, 224, $_{2}$, 2 263, 271, $_{27}$, 272, $_{28}$, 275 ff., 298, 303, 305, $_{33\,f.}$, 314 f.

[7]) Ebd., 119, $_{30\,ff.}$, 128, $_{7}$, 214 f., 217, $_{38}$.

[8]) Ebd., 128, $_{34}$, 221, $_{23}$, 224, $_{1}$, 253, $_{34}$, 254, $_{1}$, 274, $_{13}$, 285, $_{25}$, 298, $_{32}$, 315, 322, $_{15\,ff.}$ Die Heiligenverehrung, der Mariencultus (109, $_{22}$, 147, $_{25}$, 285) b gegnen uns zwar in der „Genoveva", aber keineswegs so stark betont, man bei einer absichtlich katholisierenden Dichtung wohl erwarten möcht

[9]) Ebd., 111, $_{23}$, 143, $_{18\,ff.}$, 144, 147, 158, 176, 220, 226, 235, 256 ff., 2 281, 282, $_{2}$, 293, 309, 311, 315.

Wunder und Visionen hie und da in die Geschicke der Menschen ein[1]) und das Eingreifen Gottes im größten Umfange zu Gunsten der Menschheit, die Erlösung durch Jesus Christus wird in einer Dichtung, wie die „Genoveva" selbstverständlich nicht übergangen.[2]) Es wird auch erörtert, wie die Christenheit das Werk des Erlösers fortzuführen und seinen heiligen Kampf gegen alle Widersacher des Guten zu kämpfen hat.[3]) Hierarchie und christliches Kaiserthum, die beiden gewaltigsten Weltmächte des christlichen Mittelalters, werden im schwachen Umrisse angedeutet.[4]) Es wird gelegentlich auch gezeigt, wie der einzelne Mensch durch den Unterricht in der Heilslehre[5]) zu seiner christlichen Gesinnung kommt, wie er sich vervollkommnet und im Glauben erhält durch eifriges Lesen von Bibel und Legende,[6]) durch Gebet und Theilnahme am Gottesdienst[7]) und wie ihm Gottes Gnade in seinem geistlichen Leben zuhilfe kommen muss, die ihm besonders durch die Sacramente vermittelt wird.[8]) Durch die Betrachtung des Beispieles Christi und der Heiligen lernt die heil. Genoveva Geduld, Verzeihen und Feindesliebe.[9]) Sie löst sich immer mehr von der Erde los und blickt mit immer tieferem Sehnen nach der Ewigkeit hinüber, nach der das ganze Leben nur eine Wallfahrt ist.[10]) Alle Erdengüter erscheinen als eitel und nichtig.[11]) Dem heiligen Leben folgt endlich die himmlische Verklärung.[12])

Die heilige Musik religiöser Gefühle soll, wie Schleiermacher wünscht, nie im Menschen verstummen. Darum führen die Figuren in der „Genoveva" bei jeder Gelegenheit religiöse Ausrufe und Redensarten im Munde. Diese wird man allerdings nur bei jenen ernst nehmen, deren fromme Gesinnung schon aus ihrem übrigen Gebaren deutlich ist; sonst hat ein „Gott Lob!", „Wollte Gott!"

---

[1]) Tieck, Genoveva, 172, 253, 260, 263, 272 ff., 287, 292, 317 f.
[2]) Ebd., 117, 211, 301.
[3]) Ebd., 108, 111, 125 ff., 128 f., 143, 158, 197, 213, 217, 219, 237, 249, 280 ff.
[4]) Ebd., 142 f., 159 f.
[5]) Ebd., 135, 162, 172, 211, 268, 277 ff.
[6]) Ebd., 131 f., 136, 186.
[7]) Ebd., 109, 169, 178, 321 f.
[8]) Ebd., 144, 209, 225, 309, 314, 326.
[9]) Ebd., 110, 255, 269, 273, 14 f., 274, 25, 276, 286, 310.
[10]) Ebd., 208, 212 f., 218, 231, 259, 279, 286, 313, 315.
[11]) Ebd., 277, 319.
[12]) Ebd., 323.

u. dgl. nicht viel zu sagen. Denn es treten, das Bild zu verv
ständigen und durch Schatten zu erhöhen, der reinen Form
Christenthums noch verschiedene trübe Äußerungen des religiö
Triebes an die Seite: Sterncult und Schicksalsglaube,[1]) Hex
wahn[2]) und muhamedanisches Heidenthum.[3]) Magie und Ste
kunde, die mit Vorstellungen Jakob Böhmes und der Nat
philosophen versetzt sind, boten für Tieck kaum nach der r
giösen Seite viel Anstößiges, da nach romantischer Auffassu
alles Religiöse ja nur ein Zweig des einen Urreligiösen ist.
Geheimnisvolle und zum Gemüthe Sprechende in der Relig
ist immer poetisch und daher auch andererseits ein Bestandtl
der einen universalen, von den Romantikern gesuchten Urpoe
Erst durch die Absicht, welche die Hexe mit der Magie v
bindet, wird diese Kunst ethisch unterwertig. An sich hat
Magie für den Romantiker ihren hohen poetischen Wert.

Soviel lässt sich von religiösen Anschauungen verschiedens
Art aus der „Genoveva“ herauslesen und diese reichliche Fü
die so vielerlei aus der christlichen Glaubenslehre berührt, ü
die ganze Dichtung ausgebreitet, reicht ohne Zweifel aus,
lebhaftes religiöses Colorit zu erzielen.

Für das künstlerische Moment ist es nun von großer Wi
tigkeit, dass sich diese Anschauungen in schönem Wechsel
einzelne Träger vertheilen. In der Dichtung, die ein ideales Na
bild des Lebens ist, können ja naturgemäß nicht alle Leute glei
fromme Christen oder Vertreter derselben religiösen Anschauung
weise sein, da sie es im Leben auch nicht sind. Den reichst
Glanz religiöser Verklärung lässt Tieck auf die Titelheldin sei
Werkes ausströmen, auf die „heilige Genoveva“. Bis auf gerin
Schwankungen des Gemüthes erscheint ihr Denken, Reden u
Handeln immer wenigstens in religiöser Beleuchtung. Wir blick
zurück bis in die Tage ihrer klösterlichen Erziehung, in den
sie sich durch eine himmlische Vision als außerordentlich
Wesen ankündigt. Alle Arten frommer Übungen und stren
religiöse Pflichterfüllung sind der Hauptinhalt ihres Leben
Gottvertrauen, Geduld und Ergebung, feste Gattentreue,
wenigstens theilweise religiös motiviert erscheint, fromme Mutt

[1]) Tieck, Genoveva, 131, 28 f., 134, 139, 36, 159 ff., 172, 9, 175, 9, 196,
210, 32, 242, 12 ff., 245, 2, 261, 3, 270, 22 ff., 289, 23 f., 293, 14 ff.

[2]) Ebd., 240, 241 ff.

[3]) Ebd., 126 ff.

sorgfalt, Feindesliebe, Weltentsagung sind ihre Tugenden. Der Himmel begnadet sie öfters in ihrem Leben mit Wundern und Visionen und als sie in die Seligkeit eingegangen ist, verehrt die Christenheit ihr wunderthätiges Bild auf den Altären. Tieck will eine Heilige des katholischen Mittelalters schildern, eine „Kirchenheilige“, so gut er es vermag. Die Ergebung, Aufopferung und das fromme Dulden ist ihm dabei die Hauptsache an seiner Heiligen, wie wenigstens des Dichters Freund Bernhardi versichert.[1]) Unsicheres Schwanken ihres religiösen Sinnes zeigt Genovevas Verhalten gegen Golos Anträge, das eine leise Neigung für den Versucher in einem ganz versteckten Winkel ihres Herzens ahnen lässt.[2]) Vielleicht hatte Tieck auch das Bedürfnis, dem langen Leiden wenigstens eine kleine Schuld vorangehen zu lassen, um so seine Heilige auch wieder ein wenig aus ihrer Höhe in die Sphäre allgemein menschlichen und des traditionellen tragischen Empfindens herabzurücken. Eine Beziehung zwischen dieser Verschuldung und dem späteren Leiden wird aber nicht angedeutet. Diese Neigung selbst erscheint Genoveva als große Sünde. Eine schiefe Auffassung; nicht diese Empfindung selbst kann sündhaft sein, sondern Genovevas Benehmen gegen Golo wäre es, wenn es nicht zu „naiv“ wäre. Möglich, dass Tieck seiner Heiligen die vom Evangelium verlangte Taubeneinfalt geben zu müssen glaubte. Die angestrebte unschuldige Einfalt wird dem Dichter aber unter den Händen zur peinlichen Einfalt. Die Meinung, dass eine Frau in der Ehe für „die Liebe Christi“ verloren sein müsse, das Seltsame, dass die fromme Klosterschülerin sich erst von Drago die Bedeutung der irdischen Leiden erklären lässt, eine gelegentliche fatalistische Äußerung, eine Bemerkung des heil. Bonifacius, die auf ein üppig behagliches Leben der Heiligen vor der Verbannung schließen lässt: all das sind Dinge, die den Leser zwar stören, die man aber Tieck bei seiner idealisierenden, nur auf die Gesammtstimmung, auf das „Totale“ abzielenden Dichtungsweise nicht mit allzu eiserner Logik nachrechnen darf. Zum guten Theile muss man solche Unebenheiten wohl auch der leidigen Gewohnheit des Dichters „alla prima zu malen“[3]) zuschreiben.

---

[1]) Archiv der Zeit, 467.

[2]) Genoveva, 176, 20 ff., 177, 11 ff.

[3]) A. W. Schlegel, WW., 11. Bd., 145; vgl. Solger, 1. Bd., 397. Tieck, Schriften, 1, XVI, und Tieck, Schriften, 6, XX.

Um Genoveva gruppiert sich eine Reihe von Menschen, über welche die religiösen Lichter in mancherlei Abstufungen bald reicher, bald sparsamer hinspielen: Schmerzenreich und Siegfried, Wolf, der Kapellan und Drago, Wendelin und Else, Grimoald und Heinrich.

Der frommen Mutter am nächsten zur Seite steht ihr Söhnchen Schmerzenreich, in dem der Dichter das kindliche Abbild der Mutter zu zeichnen sucht. Unter Gebeten, religiösen Gesprächen und Belehrungen wächst der Knabe in stiller Waldeinsamkeit auf. Er ist der selbstverständliche Theilnehmer an den Wundern und Visionen. Von allem irdisch sündhaften Wesen unberührt, wird die Himmelssehnsucht in der kindlichen Seele schon so mächtig, dass der unmündige Knabe auf das väterliche Erbe verzichtet, und die Mutter, sein Liebstes, ohne Schmerzgefühl sterben, d. i. zu Gott wandern sieht, womit der Dichter seinem kaum mehr als siebenjährigen Schmerzenreich und selbst dem frömmsten Leser ein wenig zu viel zumuthet. Schmerzenreich ist so das unvermischte, fleischgewordene religiöse Empfinden, wie Tieck es auffasst.

Neben der heiligen Mutter und dem heiligen Kinde sehen wir im Vater Siegfried einen guten Christen, der seine religiösen Pflichten zu Hause erfüllt, der vor dem Auszuge die Sacramente empfängt und sich als biederer, frommer Rittersmann im Mohrenkriege für die christliche Sache bewährt. Einen schlimmen Fehltritt begeht er aber in seinem Verfahren gegen die unschuldige Gattin und schlecht lässt ihm auch sein Glaube an die Zauberei, gegen die er zuerst Bedenken hat, bis sie ihm als erlaubt bezeichnet wird. Er sühnt aber seine Sünden durch aufrichtige Reue, durch strenge Weltentsagung und Buße am Ende. Was Siegfried jetzt noch ist, das war der alte Wolf ehedem. Er kann nur mehr im Geiste am heiligen Kriege theilnehmen, sich über den Sieg der Christen freuen und über den Unglauben der Heiden verdrießlich sein. Wenn Siegfried sich durch die Zauberin bethören lässt, so hält es Wolf mit den Astrologen. Wie Siegfrieds Frömmigkeit am Ende der Dichtung in besonders hohem Grade zum Vorschein kommt, so auch die Wolfs in der letzten Mahnrede an Golo.

Auf Siegfrieds Burg darf selbstverständlich ein Burgkapellan nicht fehlen, ein alter, frommer Lehrer und Rathgeber in allen religiösen Anliegen. Diese Rolle übernehmen bei Tieck zwei

Personen, der Kapellan und Drago. Der erstere ist nur eine matte Randfigur, die nach einer Ansprache an die ausziehenden Kreuzfahrer und einer Erbauungsrede in Sonettform aus dem Stücke verschwindet, um Drago die Leitung der häuslichen Andachtsübungen zu überlassen. Damit ist das religiöse Thun beider erschöpft.

Ein Jünger Dragos ist Wendelin, den Benno einen „halben Pfaffen“ schilt. Er liest mit Drago fromme Erbauungsbücher, geht mit ihm gemeinsam zur Kirche und wie Drago bei Genoveva, möchte er gerne bei der Dienerschaft Prediger und Gewissensrath sein, findet aber nicht die beste Aufnahme. Das Kennzeichen von Wendelins Frömmigkeit ist eine gewisse naive Einfalt.[1] Unerklärt bleibt aber sein scrupelloses Lügen, durch das er Golo zu Siegfried lockt. Dass er der Gerechtigkeit mit einem übeln Mittel Vorschub leisten will, kann man vermuthen. Der Dichter lässt uns darüber im Unklaren. In der frommen Naivetät und Einfalt ist Else Wendelins weibliches Gegenbild, die wie er auf der Stelle ein Wunder vom Himmel zur Bestrafung der Bösewichter verlangt und die wie ihr Gatte Wendelin ihr frommes Gemüth gerade am Gebaren der wunderbaren Hirschkuh letzt. Als dritter im Bunde tritt zu beiden ein alter Vertreter frommer Einfalt, der Köhler Grimoald, der auch ein wunderbares Eingreifen Gottes für die verfolgten Gerechten fordert und im Mitlaufen des Windspiels zu Genovevas Richtstätte ein Wunder sieht. Mit einfältigem Unwillen wehrt er sich gegen die Brüderschaft mit dem Teufel, die ihm Benno scherzend zumuthet. Mehr als sein von ihm selbst betontes Gottvertrauen und seine Empfänglichkeit für die Morgenstimmung in der Kapelle erhärtet seinen religiösen Sinn die Furcht vor Sünde und Verantwortung, die ihn von der Ermordung Genovevas zurückschreckt. Alle diese Nebenpersonen gebrauchen gerne fromme Interjectionen, „Bei Gott!“ „Dass Gott erbarm!“ „O Gott!“ „Da solle einen Gott der Herr bewahren!“ u. s. w. und das erinnert uns stets, dass wir uns in christlicher Gesellschaft befinden. Diese eingestreuten religiösen Redewendungen sorgen dafür, dass die „heilige Musik“ in der Dichtung nie ganz verklinge. Das Christenthum des Schäfers Heinrich beschränkt sich ziemlich ganz auf diese frommen Ausrufe und für seinen Freund Dietrich fällt nicht einmal mehr ein solcher Ausruf ab.

[1]) Vgl. Archiv der Zeit, 464.

An der Grenze, wo sich die Bezirke der ehrlich gesinnten Christenmenschen und der gottlosen Leute scheiden, bewegt sich die Amme Gertrud. Sie bedient sich hin und wieder christlicher Alltagsphrasen und sieht dann wieder im Laufe des menschlichen Daseins nur Schicksalsfügung und Nothwendigkeit. Tieck hält mit dieser unbestimmten religiösen Stellung die Amme ganz richtig auf einer unsicheren Grenzlinie, weil dies ihrer sonstigen Stellung zwischen den Parteien gut entspricht. Wie sie in der Liebesverwickelung zwischen Genoveva und Golo vermittelt, so führt uns ihr Schicksalsglaube auch hier zu Genovevas Gegenspieler Golo. Dieser scheint nicht viel von christlicher Religion nöthig zu haben. Seine Liebe und sein ritterliches Thun und Treiben füllen seine ganze Seele aus. Er sehnt sich nach keinem Jenseits und mit dem Diesseits findet er sich in der Regel mit Hilfe fatalistischer Gedanken ab,[1]) einmal auch durch pantheistisches Versenken in die Natur. Einmal in seinem Leben, vor dem Tode nämlich, versucht er christlich zu beten; es gelingt aber nicht. Ein staunender Ausruf, wie etwa „Herr Jesu Christ!“ kommt bei ihm nicht sonderlich in Betracht. Fromme Leute (Genoveva, Wolf) sind ihm ehrwürdig, so lange sie seinen Gedanken und seiner Leidenschaft nicht ernstlich in die Quere kommen; geschieht aber dies letztere, so sind sie ihm verhasst. Über die astrologische Geheimkunde denkt der freisinnige Ritter auch nicht immer gleich. Einmal ruft er dagegen Vernunft und Religion an, das anderemal nimmt er die dunkle Kunst allen Ernstes für sich selbst zuhilfe. Nach den begangenen Frevelthaten wandelt ihn Gespensterfurcht an. Es ist ein beständiges irrlichtelierendes Hin und Her in seinen Empfindungen, wenn sie das religiöse Gebiet streifen. Am ernstesten scheint er es noch mit dem Schicksalsglauben zu meinen. Christliche Wendungen und Bilder gebraucht er gerne im profanen Sinne zum kräftigen Ausdrucke seiner Leidenschaft. Tieck führt uns in seinem religiösen Stücke den Bösewicht als unchristlichen Menschen vor, als wollte er negativ und indirect den Wert und die Erhabenheit frommer christlicher Gesinnung zeigen. Golo erscheint das einemal als eine Art Aufklärer, der den Aberglauben verwirft, aber auch der Aufgeklärte muss sich wieder der Religion

[1]) Bernhardi findet am Schicksalsmäßigen nichts auszusetzen. Archiv der Zeit, 463.

gefangen geben, wenn sie auch nur als Gespensterfurcht oder als pantheistische Stimmung über seine Seele kommt. So könnte man etwa die Gegensätze zusammenreimen, über die uns der Dichter nicht aufklärt. Wer das unbesiegbare Hervortreten des religiösen Bedürfnisses an Golo, daneben ein wenig Aufklärerthum und den raschen Stimmungswechsel beachtet, denkt wie von selbst an den Schöpfer dieser Gestalt, in dessen Gemüth ebenso verschiedene und einander feindliche Geister heimisch waren. Golos gefügiges Werkzeug, Benno, ist auch in religiösen Dingen das vergröberte Abbild seines Herrn im kleinen. Er ist gleichgiltig und zweifelsüchtig, er ärgert sich über den frommen „Tuckmäuser" Wendelin und von Else wird er ein „gottloser Mensch" genannt. Er lässt sich gerne von Golo als lügenhafter Bote und Mordgeselle dingen.

Die zweite Seite des religiösen Lebens in der romantischen Ritterzeit, die gewissermaßen als ein thätiges, religiöses Leben dem beschaulichen auf Siegfrieds Schlosse sich zugesellt, den Kampf gegen den Erbfeind des christlichen Namens, enthüllen die breiten Kriegsscenen, die nur durch Siegfrieds Theilnahme am Kampfe und durch die verschiedenen Contrastbeziehungen lose an die Haupthandlung geknüpft sind. Als Ideal des christlichen Helden steht hier Karl Martell in der Mitte. „Für Gott und Christum" lautet seine Parole. Vor der Feldschlacht muss Karl noch den härteren Kampf mit seinen eigenen ehrgeizigen Gedanken auskämpfen, und nachdem er diesen Kampf, von religiösen Motiven unterstützt, glücklich bestanden, schenkt ihm der Himmel auch Sieg und Ruhm auf dem blutigen Felde. Das Gebot der christlichen Selbstbeherrschung wird stark betont, auch vom unbekannten Weisen, der Karls große Zukunft prophezeit. Karl Martell ist der christliche Feldherr. Den Typus des biederen christlichen Kriegsmannes, dessen bedeutendster Lebenszweck der Kampf für seine Religion ist, stellt Otho dar. Recht drastisch muss dieser Haudegen seine fromme Gesinnung noch damit zeigen, dass er sterbend auf dem Schlachtfelde seine Besorgnis äußert, ob er wohl „ohne Sacrament und Ölung" selig werden könne und seine Sünden, die ihm im Leben nicht einmal bewusst waren (!), muss sein wallfahrender Geist bereuen und büßen. Eine dunkle Vorstellung vom Fegefeuer und Calderon'sche Anregungen dürften darin zu suchen sein. Siegfried und der noch farbloser gehaltene Günther sind Othos gleichgesinnte Waffen-

gefährten. Zum Feldherrn und einfachen Kriegsmann tritt der vornehme feurige Jüngling Aquitanien, der sich nicht beherrschen und überwinden kann, ein kleines Gegenstück zu Golo, ein Held, dessen ganzes Denken dem hohen künftigen Kriegsruhme gehört, so dass bei ihm für die Religion nicht mehr übrig bleibt als ein paar Redensarten. Das sonstige Kriegsvolk ist eine nicht weiter individualisierte Masse.

Als Feinde stehen dem Christenheere die Saracenen gegenüber, die ihrerseits den Krieg auch als einen „heiligen Krieg" im Dienste Allahs und seines Propheten betrachten, zu dem sie beten, den sie in der Schlacht anrufen, dem Abdorrhaman Vorwürfe macht, wenn er nicht hilft.[1]) Andeutungen eines Sternencultes und der Schicksalsbestimmung durch die Sterne sind bei den Orientalen in der Poesie immerhin am Platze. Diese Vorstellungen begegnen uns ziemlich gleichmäßig vertheilt an Abdorrhaman, Derar, Ali, Zulma. Hier unterlässt der Dichter ein mannigfaltigeres Abstufen des religiösen Charakters der einzelnen Gestalten.

Wie in der Rede des „Unbekannten" und in den Sprüchen der Hexe Jakob Böhmes Gedanken mit naturphilosophischen Ideen sich mischen, braucht hier nicht mehr wiederholt, sondern nur erwähnt zu werden. Dass Tieck besonders das poetisch Stimmungsvolle an diesen Geheimnissen interessierte, wurde auch bereits betont. Ob Tieck Bernhardis Ansicht[2]) theilte, dass Hexenglaube und Hexenverfolgung in der „Genoveva" zur Vervollständigung des katholischen Bildes nöthig waren (!?), wage ich nicht zu entscheiden. Unmöglich ist es gerade nicht, da er die Hexe bereits im Volksbuch fand, das für Tieck mittelalterlich und katholisch war.

Die Vertheilung des religiösen Denkens und Fühlens in verschiedenen Graden auf eine Reihe von Figuren, die Stufenleiter, auf der so verschiedene Schattierungen von der hohen Heiligkeit angefangen bis zur bitteren Feindschaft gegen den christlichen Namen begegnen, zeugt entschieden für Tiecks künstlerisches Gefühl in der Vertheilung von Licht und Schatten. Er versteht es, die Farben in glücklicher Abwechselung und belebender Mannigfaltigkeit anzuordnen. Auch die Zusammen-

[1]) Im „Octavian" wird Mahomets Bildnis verunehrt, weil es nicht Hilfe bringt.

[2]) Recension im „Archiv der Zeit", 1800.

stellung bestimmter Gruppen, die einer gemeinsamen religiösen Richtung angehören, verdient ein kleines Lob. Um Genoveva bildet sich ein Kreis von Gleichgesinnten, dem Golo mit seinem Anhange gegenübersteht. Den zwei Gruppen auf dem Schlosse entsprechen die beiden Kriegslager, das christliche und das saracenische. Bunte Mannigfaltigkeit, künstlich gegliedert und zu einem Ganzen sich zusammenschließend: der bekannte romantische Lieblingsgedanke steht hier wieder vor uns. Nicht so ganz gelingt es Tieck nach unserem heutigen Gefühle mit dem Festhalten des religiösen „Tones" im Stücke, den er selbst für sehr wichtig und wertvoll erklärt. „Die Religion nun, die Wüste, die Erscheinungen sind mir der Ton des Gemäldes, der alles zusammenhält, und diesen möchte ich nur vertheidigen und ihn nicht gerne unwahr, manieriert, einen der die Localfarben stört und auslöscht, nennen lassen."[1]) Manche Scenen nehmen aber an diesem religiösen Grundtone zu wenig theil. In den Schäferscenen spürt man z. B. gar nicht viel davon. In den Liebesscenen wird das Religiöse ziemlich von Golos Leidenschaft übertäubt oder durch Gertruds intrigante Reden aus dem Gesichtsfelde gerückt. Hier treten „die Localfarben" als alleinherrschend aus dem Bilde heraus. In der Darstellung des Krieges und im ganzen zweiten Theile der Dichtung erreicht aber Tieck ohne Zweifel, was er anstrebt; hier herrscht der religiöse Ton bis in die letzten Fugen des Werkes hinein und das Anwachsen der frommen Stimmung gegen das Ende zu ist ebenfalls gut berechnet und wird schon von Bernhardi hervorgehoben.[2]) Es wird freilich nicht jeder Leser von dem leicht hingehauchten religiösen Colorit voll befriedigt sein, obschon dieses in gewissen Scenen eine prunkende Leuchtkraft entwickelt. Es bleibt eben doch zumeist an der Oberfläche und dringt nicht in die Tiefe der Charaktere, um als treibende Kraft diese von innen heraus zu beleben. Auch die Widersprüche, die uns sofort auffallen, störten den romantischen Leser von 1800 nicht. Die Religion ergreift den Menschen, der es mit ihr ernst nimmt, viel zu sehr in der Tiefe seines Wesens, als dass es in der religiösen Poesie mit einer bloßen Stimmung des Gesammttones gethan wäre, wie ja Tieck eigentlich auch bei Schleiermacher hätte erfahren können,

---

[1]) Solger, Nachgel. Schriften, 1. Bd., 502.
[2]) Archiv der Zeit, 467.

und schon Solger, der intime Freund des Dichters, macht gegen das Religiöse in der „Genoveva“ seine Bedenken geltend. Er vermisst darin das „unmittelbar Gegenwärtige“. Hettner und Haym[1]) führen nach Solger aus, dass man an der Art, wie die Heilige sich in Wackenroder-Tiecks Manier in die alte fromme Zeit der Legenden zurücksehnt, nicht merkend, dass sie selbst in dieser Zeit lebt, keine rechte Freude gewinnen könne. Der Widerspruch zwischen Genovevas Frömmigkeit und der himmlischen Hilfe, die ihr zutheil wird, einerseits und dem Naturfatalismus Golos andererseits, ist am Ende nicht so verfänglich, als Hettner meint.[2]) Warum sollten nicht an zwei so entgegengesetzten Naturen auch entgegengesetzte religiöse Anschauungen zutage treten? Das äußerlich angeflogene Mittelalter in der „Genoveva“ ist gerade auch kein Hindernis, solche Anschauungen nebeneinanderzustellen. Nur würde man erwarten, dass diese religiösen Gegensätze als solche in eine bestimmtere innere Beziehung gesetzt wären. Das Unbefriedigende für den Leser, der auch in der dichterischen Darstellung der Religion mehr als vage Stimmungen erwartet, liegt vielmehr darin, dass sich verschiedene Menschen Tiecks ohne ersichtlichen künstlerischen Grund und ohne dass wir vom Dichter einen rechten Aufschluss über das Warum erhalten, in ihrem eigenen Gedankenkreise unsicher fühlen und dass so Verschiedenartiges im nämlichen Charakter friedlich nebeneinander liegt. So, wenn Golo einmal gegen den astrologischen Aberglauben Stellung nimmt und ihn ein andermal selbst allen Ernstes zurathe zieht, wenn er meist fatalistisch denkt und dann plötzlich christlich betet; wenn Jakob Böhmes Lehre einmal mit Ehrfurcht behandelt wird und dann von einer Hexe missbraucht werden darf, ohne dass der Missbrauch als solcher deutlich genug gekennzeichnet wird. Oder Genoveva, die sonst immer als die fromme Christin des Volksbuches erscheint, überrascht den Leser mit einer fatalistischen Redensart oder einer Schleiermacher'schen pantheistischen Vorstellung. Wir wissen nicht, wie Wolf dazu kommt, solchen Luxus mit religiösen Ermahnungen Golo gegenüber zu treiben, nachdem wir vorher wenig Religiosität an ihm und noch weniger an Golo bemerkten. Seine ganzen Ermahnungen verfliegen auch wieder in Nichts. Tieck will, wie es scheint, einen

[1]) Hettner, Die romantische Schule, 156 f. Haym, 477 f.; vgl. Solger, 1. Bd., 301, 453 ff.

[2]) Romantische Schule, 155.

gewissen Umschwung im Ganzen seiner Dichtung kommen lassen. Gegen Ende zu soll sich alles zu einer herrschenden frommen Gesammtstimmung vereinigen. Es muss darum möglichst viel Religion in die Dichtung geschafft werden. Diesem Gesammtzuge des Ganzen müssen dann mitunter Charaktere und Schicksale nachgeben. Die Gesammtstimmung ist der Romantik wichtiger als das klare, in reinen Umrissen erschaute und mit sicheren Strichen gezeichnete Charakterbild. Wir wissen auch nicht, ob Wendelin ehrlich fromm ist oder ein Heuchler, da wir für seine grobe Lüge im Stücke keine Erklärung bekommen. Der Kreuzzug, dessen Unternehmer aus ihrem christlichen Heldenthume so viel Wesens machen, ist, bei Lichte besehen, eigentlich gar kein Kreuzzug, sondern nur ein nothgedrungener Vertheidigungskrieg und nur durch eine stilistische pia fraus, durch immerwährendes Betonen des Kreuzzugscharakters dieses Krieges macht der Dichter schließlich den gutwilligen Leser an den „heiligen Krieg" glauben. Daneben schiebt sich noch unvermittelt das Motiv vom „deutschen Denken" und der „deutschen Sache" ein.[1]) Bernhardi begnügt sich mit diesem äußeren Anstrich, er findet den Religionskrieg „sehr gut". Von all den verschiedenen religiösen Anschauungen wird in der „Genoveva" nur das saracenische Heidenthum deutlich abgelehnt; alles übrige fließt zu einem wunderlichen Synkretismus ineinander, der dem unparteiischen Betrachter klärlich zeigt, dass Tiecks „Genoveva" nicht so katholisch ist, als Eichendorff meint und nicht so protestantisch wie Friesen will. Tieck war damals kein orthodoxer Gläubiger irgendeiner Kirche, er hatte zu keiner ein Verhältnis, das ihn ganz ergriffen hätte; daher kann er kirchliches und confessionelles Leben nicht rein und überzeugend darstellen. Er will es auch nicht, er möchte nur seine ganze Dichtung in eine möglichst starke allgemein religiöse Beleuchtung stellen und man wird seiner Absicht, die Religion „als Ton des Gemäldes" durch das Werk klingen zu lassen und dem wirklichen Sachverhalte am ehesten gerecht, wenn man den Charakter dieses poetischen religiösen Synkretismus, der nur der Gesammtstimmung zu dienen hat, als romantisch-religiös bezeichnet.

Tieck steht nicht allein. Der revolutionäre Sturm und Drang, der die übrigen ästhetischen und socialen Anschauungen

---

[1]) Tieck, Genoveva, 116, 5, 148, 7, 159, 14, 184, 15, 204, 13, 208, 15.

der jungen Generation in gährenden Aufruhr bringt, schont auch die religiösen Gedanken nicht. Neuplatonismus, Jakob Böhme, Hemsterhuys, Spinozismus und Christenthum flattern auch bei Fr. Schlegel und Novalis im lustigen Wirbel durcheinander. Und noch mehr. Sogar im Leben versuchten es andere mit dieser Religionsmischung. Christian Mayr, der wunderliche Freund Zach. Werners, „hörte oft an einem Tage des Morgens Messe auf seinem Angesicht liegend, predigte dann in der protestantischen Kirche und ertheilte die Kommunion und endete den Tag mit Besuch der Mennoniten, der Herrnhutergemeinde, der Synagoge und und der Freimaurerloge."[1]) Und Z. Werner selbst sucht in einer gewissen Periode seines Lebens Herrnhuter und Freimaurer wie die katholischen Kirchen auf und genießt überall durch, was er an religiösen Stimmungen findet.[2]) Einige poetische Reflexe dieser religiösen „Universalität" lassen sich eben auch in der „Genoveva" nicht verkennen. Bei allem Überwiegen des Christlichen thut Tieck in seiner stimmungmalenden Art dem Principe nach das Nämliche, was Adam Müller noch 1807 (also nach seiner Conversion) an Kleists „Amphitryon" rühmt: „So ist er (Amphitryon) gerade aus der hohen Zeit entsprungen, in der sich endlich die Einheit alles Glaubens, die echte Gemeinschaft aller Religionen aufgethan."[3])

3. Das Costüm.

Großen Fleiß verwendet Tieck darauf, recht viel religiöse Stimmung über seine Dichtung zu verbreiten; lange nicht so eifrig ist sein Bemühen, den Leser in die „alte deutsche Zeit" zurückzuführen. Will man aber Tieck nicht unrecht thun, so darf man nicht die Forderungen an die Costümtreue aus unserer heutigen Zeit der culturhistorischen Romane für die Zeit vor hundert Jahren geltend machen, sondern es gilt auch hier, zuerst zu erfahren, wie Tieck über das Costüm denkt und wie er seine künstlerischen Anforderungen in diesem Punkte erfüllt.

Tieck meint, wenn ein Dichter einen alten Stoff behandle,

---

[1]) Frl. Poppenberg, Zacharias Werner, Berlin 1893, S. 19.

[2]) Vgl. Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankfurt 1883, S. 61.

[3]) Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Litteratur. 4. Bd., 354. Vgl. Tieck, Schriften. 11, LXXI.

so müsse die Hauptsache sein, dass alle Welt mit ihren nur möglichen Mannigfaltigkeiten schon früher dunkel im Poeten liege, sonst werde er nie etwas ordentlich begreifen. Der Dichter hat Stoff und Motiv aus der alten Zeit von seinem eigenen Standpunkte aus mit jenem Maße zu messen, das er für das allgemein menschliche hält. Das ist das Wesentliche und so that Shakespeare. Einen schwerfälligen und umständlichen Weg, ein fernes Zeitalter zu begreifen, schlagen dagegen jene ein, die sich mit „Kenntnissen und Costüm, Sitten und Lebensweise" ausrüsten, die sie mühsam aus hundert Büchern zusammengetragen haben.[1]) So meint auch Albrecht Dürer im „Sternbald" bündig:[2]) „Ich will ja den, der meine „Bilder" ansieht, nicht mit längstvergessenen Kleidungsstücken bekannt machen, sondern er soll die dargestellte Geschichte empfinden."

Nicht viel anders hält es Tieck in der „Genoveva". Er thut für das Costüm der alten Ritterzeit so viel, als sich gerade bequem thun lässt und gerade so viel, als hinreicht, um eine Vorstellung und leichte Stimmung des Alterthümlichen zu erwecken. Bonifacius fordert im Prologe den Leser direct auf, in die alte Zeit zu folgen, da Christen und Saracenen im Kampfe lagen. Der Krieg wird in Frankreich localisiert, der Saracenenführer heißt Abdorrhaman, ist also jener geschichtliche Abderrhaman, der bei Tours mit Karl Martell kämpfte. Der Krieg wird anachronistisch und innerlich unsachgemäß zu einem Kreuzzug gestempelt, in dem das Christenheer unter einer Fahne mit rothem Kreuze kämpft. Ein paar Andeutungen weisen auf Hierarchie und Kaiserthum des Mittelalters hin. Das Alterthümliche der Ritterschlacht wird uns gegenwärtig, wenn wir von der ritterlichen Ausrüstung mit Harnisch, Schwert und Schild erfahren[3]) und weiter hören, dass mit Äxten, Lanzen und Hellebarten gekämpft und Siegfried durch einen Pfeilschuss verwundet wird.[4]) Golo wird später mit Spießen todtgestochen.[5])

Auch über das Thun der Ritter zu Hause im Frieden erfahren wir einiges. Ziemlich allgemein und unbestimmt heißt es,

[1]) Poetisches Journal, 1. Jahrg., 1. Stück, 42 f.

[2]) Sternbald, 196. Vgl. Tieck, Krit. Schriften, 1. Bd., 30; 4. Bd., 4 ff. Friesen, 1. Bd., 172 ff. A. W. Schlegel, WW., 6. Bd., 4.

[3]) Tieck, Genoveva, 183, 203.

[4]) Ebd., 204 ff.

[5]) Ebd., 310.

dass Golo „in den Waffenkünsten unterrichtet wurde“[1]) und dass er „Waffenwerk treibt“.[2]) Etwas minnesingerisch klingt es, wenn er „alte Liebesreime singt“[3]) und ein andermal zu einem Liede selbst „Wort und Weise findet“.[4])

Die Pfalzgräfin Genoveva liest als vornehme Rittersfrau ein Buch, das ein Mönch geschrieben hat[5]) und wie Drago wird sie von Golo, der zum Vogt über das Schloss bestellt worden war,[6]) in das Burggefängnis, in den „Thurn“ geführt.[7])

Wenn nicht Krieg ist, sollten die Ritter das Weidwerk treiben, meint Matthias.[8]) Siegfried, der Lehensmann Karl Martells[9]) ist Pfalzgraf, also eine echt mittelalterliche Amtsperson.[10]) Er ist Richter in seinem Sprengel (den er einmal unversehens „Staat“ nennt) und übt die Gerichtsbarkeit, die „Pfalz“, in wichtigen Fällen im Verein mit seinen Verwandten aus.[11]) Als ein selbstverständlicher Fall in seiner Praxis erscheint der Hexenprocess, wobei der Dichter noch mehr Jahrhunderte, als bei der Einführung des Kreuzzuges überspringt. Auch die Astrologie erweckt den Eindruck des Alterthümlichen, wenigstens im allgemeinen.

Wie Tieck Thatsachen verschiedener Jahrhunderte in einander arbeitet (zum Theil auf Veranlassung des Volksbuches hin), so ist er auch in anderen Einzelheiten der Costümbehandlung nicht ängstlich. Seine Schäfer tragen nichts Alterthümliches an sich. Es ist von Genovevas „Zimmer“ die Rede.[12]) Das Wort „Pfaffe“ ist bereits Schimpfwort, der naturphilosophische „Weltgeist“ spuckt schon im achten Jahrhundert u. s. w.

Man sieht, Tieck ist in Sachen der Costümtreue nicht bedenklich, wie er es auch von anderen nicht verlangt; er nimmt mit sorglosem Griffe verschiedene Dinge zusammen, wenn sie

---

1) Tieck, Genoveva, 170.
2) Ebd., 132, 13.
3) Ebd., 132, 11.
4) Ebd., 165, 19.
5) Ebd., 136.
6) Ebd., 119, 19.
7) Ebd., 214 f.
8) Ebd., 297.
9) Ebd., 116, 15.
10) Ebd., 170, 214.
11) Ebd., 310.
12) Ebd., 137, 8.

nur einer vergangenen Zeit angehören und mögen sie in der Vergangenheit selbst auch wieder durch Jahrhunderte getrennt sein. Es genügt ihm, wenn das Ganze nur so einen leichten, alterthümelnden Hauch bekommt und der Leser das Gefühl nicht verliert, dass er sich in einer idealen, mittelalterlichen Vergangenheit bewegt. So viel erreicht Tieck auch durch die gegebenen Anhaltspunkte und mit diesem mäßigen Colorit ist er zufrieden. Wenn uns heute seine weitgehende Freiheit in der Costümbehandlung auch nimmer erträglich wäre, so behält Tieck noch immer wenigstens mit der Ansicht Recht, dass das Costüm in einer Dichtung nicht Hauptsache, sondern untergeordnete Nebensache sei.

Die Freude am alterthümlichen Costüm gehört ebenso wie die Freude am alterthümlichen Stoffe zu den eigentlich romantischen Gefühlsrichtungen, die sich vorzugsweise seit Wackenroder in der deutschen Literatur geltend machen. Tieck hatte außerdem durch Hans Sachs und Goethe seine Freude am Altdeutschen genährt. Wenn auch für uns nimmer so lebhaft nachfühlbar, war es doch für die Romantiker vor hundert Jahren, wie uns ihre vielen Bekenntnisse bezeugen, eine wirkliche, innige poetische Freude, solche alterthümliche Stimmungen nachzuerleben und nachzuschaffen, eine Freude, ebenso ehrlich, wie das Entzücken an der Poesie des Religiösen. Das Wiederauffinden und Wiedererkennen des poetisch Vortrefflichen, das ungerecht verkannt und missachtet wurde, erweckte ihre enthusiastische Freude. Diese aufrichtige, ehrliche Freude müssen wir uns auch stets in Erinnerung rufen, wenn Tieck seine „Genoveva“ ein Erlebnis nennt.

* * *

Der Dichter denkt nicht an eine Darstellung seines Dramas[1]) auf der Bühne, die seine Figuren dem leiblichen Auge des Zuschauers lebendig machen könnte, er rechnet nur auf das innere Auge des Lesers oder Hörers. Es liegt daher die Frage nahe, wie der Dichter diesen seinen Menschen, die er in eine alte Zeit und in mittelalterliche Verhältnisse versetzt, für die Phantasie Gestalt und zwar zunächst äußere Gestalt, sinnliche Farbe gibt.

Von den Hauptpersonen bekommt der Leser zuerst Golo zu Gesicht. Wie sieht Golo aus? Von ihm wird berichtet, dass er schon als Kind schön gewesen sei, „wie ein Engel“. Als Genoveva auf das Schloss zog, kam er ihr entgegen als „ein

---

[1]) Vgl. S. 88.

Jüngling von bunter Tracht und adeligem Wesen und voll Demuth“, mit einem glänzenden Gesicht, so dass er sie an die Erscheinung Christi in der Vision erinnerte. Im Drama selbst sieht man ihn als schönen, edlen Herrn und Junker auftreten. Er hat ein „wackeres“ Aussehen. Er zeigt sich eingangs als ein stolzer Reiter auf stolzem, weißem Rosse (ein schönes, glänzendes Ross heißt es später). „Locken, Augen und Lächeln“ fallen Genoveva bei der ersten Begegnung auf. Weit mehr Aufmerksamkeit als allen anderen äußeren Eigenthümlichkeiten, die eigentlich recht verschwommen sind, schenkt der Dichter dem Auge, auf das wir oft und oft mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden; denn das Auge scheint „dem Gedanken verwandter“ als die anderen Sinne.[1]) Schon als Kind hatte Golo „etwas im Auge, so lieb und gut, so freudenreich und hell“, dass er jedermann anziehend erschien. Jugend und Freude sehen ihm aus den Augen. Sein „helles Auge“ muss jedes Herz erfrischen. Gertrud sagt dem Traurigen: „Wäre ich ein junger, wack'rer Herr mit Augen, wie Ihr . . .“ Von sich selbst sagt Golo: „Gern wollte ich die trüben Blicke lassen und wieder aus den muntern Augen seh'n“ u. s. f. Solange Golo gute Wege geht, erscheint er auch äußerlich herrlich. Als er zum Verbrecher wird, verwandelt sich sein Äußeres. „O seht die Tücke, wie sie sich in den stieren Augen malt, seht das verruchte, missgestalte Antlitz.“ Öfters lesen wir ganz allgemein nur von der „Gestalt“, vom „Antlitz“. Häufiger ist von der äußeren Erscheinung Genovevas, der Gegenspielerin Golos die Rede. Gleich anfangs ist sie die „schöne Gräfin“. Dann hören wir von der „hohen Gestalt“, der „herrlichen Gestalt“, von ihrem „hohen Gange“. Sie ist die „Holdeste“, „das holdsel'ge Bild“, „das schönste Kind“, „blühend, ein Wunder anzuschauen“. Sie besitzt „reine Züge und Schönheit“. Dass diese allgemeine Schönheit ein wenig mehr individualisiert wird, kommt daher, weil Golo sie mit sinnlichen Augen ansieht und weil es auch in der Natur der Sache zu liegen scheint, dass der Dichter sich um die äußere Erscheinung der Frauen mehr als um die der Männer kümmert. (Vgl. „Hermann und Dorothea“.) Auf Golo wirken die rothen Lippen, „deren Röte aus dem Herzen wegtrinkt mein rotes Blut“. Auch bei Genoveva steht wieder das Auge im Mittelpunkt des Interesses.

[1]) Tieck, Schriften, 4. Bd., 74 („Phantasus“).

Der „helle Bronn des Auges“ erweckt Golos Sinnlichkeit. An ihren „jungen Augen“ will Gertrud Liebe zu Golo lesen. Genoveva hat „den Himmel im Auge“, sie sieht Golo mit Augen an, „deren Glanz das Mark mir aussaugt“. Der Gräfin Augen sind „herzbannende Augen“, „holde Augen“, „helle Kreise“ und sie sehen durch den Schleier „so wie die Sonne hinter Wolken scheint“. Als der Kummer Genoveva schon „gealtert“ hat, sind „noch die Augen schön und lebhaft“. Ja selbst sterbend „lacht ihr helles Auge“. Golos sinnlicher Blick begnügt sich nicht mit Augen, Wangen und Lippen, er verfolgt „den Bau der schönen Glieder von der Brust zu den vollen Hüften nieder“. Er stellt sich Genoveva tanzend vor im schönen Gewande, „das eng und enger an die Glieder fliegt“. Der „holde Leib“ hat ihn berückt. Auch der Zauberspiegel bei der Hexe gibt von der Heldin ein Bild. Siegfried sieht darin seine Genoveva „in all ihrer Schönheit, im schwarzen Kleide mit goldenem Geschmeide“. In der Noth wird sie zum „Todtengerippe“, „Scheusal“ und „Gespenst“, wie Golo sie höhnend nennt.

Unter den übrigen Personen wird Zulma noch fast am deutlichsten sichtbar. „Sieh mein Fürst, die Fülle der schwarzen Locken und die Mädchenwangen, den zartgeschlossnen Mund wie Rosenknospe, o Himmel, sieh den schönsten Busen . . .“ Sie hat „schöne, große Augen“. Mag sein, dass ihr der Dichter als einem Gegenbilde Genovevas ein größeres Interesse schenkt. Nur würde man dann auch ein deutliches Contrastieren der äußeren Erscheinung erwarten.

Die anderen Gestalten sind für unsere Phantasie recht blass und noch schattenhafter als die Hauptperson. Schmerzenreich ist ein „schönes Kind“, ein „liebes Kind“. Seine „Augen“ und seine „Blicke“ sind Genovevas Freude. Drago ist „weder jung noch schön“. Siegfried ist alt. „Was soll das Bild doch sein“ ruft Schmerzenreich, als er ihn sieht. Das ist alles, was wir von seiner Erscheinung hören. Ein wenig deutlicher heißt Karl Martell „ein herrlicher, stattlicher Mann“ mit der „Miene voll Zorn“. Zulma preist des jungen Feldherrn Abdorrhaman „Schönheit und liebevollen Blick“; seine Augen sind „zwei Sonnen“. Aquitanien ist „ein Jüngling“. Wesen, Gestalt und das kühne Auge lassen die Hexe in Siegfrieds Augen als überirdisch erscheinen.

Von einer plastischen, gegenständlichen Deutlichkeit kann nirgends die Rede sein. Es ist hier dieselbe idealisierende und

leicht andeutende, unbestimmt gehaltene Darstellungsweise, wie sonst bei Tieck. Der schöne Golo mit den schönen Augen, die schöne Genoveva mit den schönen Augen, das ist ziemlich alles, was die Phantasie aus den verschiedenen allgemeinen Andeutungen entnehmen kann. Das Betonen des sinnlichen Reizes an Genoveva, sowie die Vorstellung von der tanzenden Heiligen und die derbrealistischen Ausdrücke wie „Scheusal“ u. s. w., die sich zwar an sich in Golos Munde nicht unzutreffend ausnehmen, bringen aber in das Gesammtbild der Legende etwas Fremdes, das sich zu ihrem übrigen Wesen so wenig schicken will, wie die ziemlich frivolen Badescenen zu der frommen Kunststimmung im „Sternbald“.[1]) Eine Eigenthümlichkeit in Tiecks Personenschilderung ist die Vorliebe für das Auge. Der am meisten seelische Sinn ist für den Dichter auch der dankbarste und echt dichterisch und fein handelt Tieck, wenn er die lebhafte sinnliche Erscheinung mit einem psychologischen Vorgang geschickt verbindet, wie etwa: „es lacht ihr helles Auge“. Nicht immer wird dies in solcher Weise ausgenützt. Wie geläufig und wichtig Tieck die Vorstellung vom Auge wurde, sieht man erst, wenn man beachtet, wie sogar an der Hirschin die „lieben treuen Augen“ besonders erwähnt werden, wie auch Wald und Busch Golo „mit grimmen Augen“ ansehen, die goldene Nacht mit „tausend Augen“ sieht und in den Buchengang „hineinäugelt“.

4. Das Naturgefühl.

Ganz aus der alten Zeit heraustretend, als moderner Poet steht Tieck vor uns, wenn er von den Geheimnissen redet, die er mit seinem empfänglichen Dichtergemüthe der Natur abgelauscht hat. Hier konnte Tieck nichts aus dem Volksbuche nehmen und das Vorbild Müllers, der mit dem Blicke des Malers und mit realistischem Auge die Natur betrachtet, konnte dem zum Musikalischen neigenden Stimmungspoeten auch nicht allzuviel nützen. Hier musste der Romantiker ganz er selbst sein.

Tiecks Biographen betonen öfter, wie innig er die Natur liebte. In den schwersten Augenblicken bot sie ihm heilende Kraft.[2]) Mit süßer Trunkenheit gibt er sich ihrer stillen Gewalt

[1]) Die Schilderung des Tanzes der Genoveva ist in der That jener der tanzenden Laura im „Sternbald“ (397) verwandt!

[2]) Köpke, L. Tieck, 1. Bd., 139.

hin. Die Umgebung von Halle war für den jungen Sohn der märkischen Sandwüste ein kleines Paradies.[1]) Der Sonnenuntergang, die magische Herrlichkeit des Mondglanzes, der Zauberhauch der Sommernacht, ein Licht, das durch die Nacht blitzte, ein ferner Laut erregten wunderbar sein Gefühl.[2]) Abenteuerliche nächtliche Wanderungen mit halsbrecherischen Zwischenfällen unternahm Tieck gerne trotz des Scheltens seiner Freunde. Auf einer Harzreise blickt er mit hohem Entzücken der aufgehenden Sonne entgegen, die ihm „Gottes Erscheinung" zeigt.[3]) „Ich musste stille stehen, um diese Vision ganz zu erleben . . .[4]) Von Erlangen aus wandert er mit Wackenroder ins Fichtelgebirge, wo er, verirrt in tannendunkeln Klüften, alle Wunder und Schauer der Waldeinsamkeit durchkostete. Aus der späten Herberge blickte er wieder in die mondbeglänzte Nacht hinaus, die träumerisch auf den einsamen Höhen lag, er lauschte den milden schwebenden Tönen eines Waldhorns und war unendlich glücklich.[5]) Nach Jahren lebt im „Phantasus" noch das Glück dieser Erlanger Zeit sowie die poetischen Nachtwanderungen, die Tieck in Jena mit Novalis unternahm, wehmüthig beseligend wieder auf.[6]) Ein inniger, gefühlsreicher, poetischer Verkehr mit der Natur gehört so zu Tiecks eigenstem, intimstem Lebensgehalt.[7])

Seit Goethe das ganze weite Reich der Natur für Poesie und Gemüth eroberte, versäumt es überhaupt kein Dichter mehr, sich von diesem ewig herrlichen Reiche wenigstens irgendeine Provinz zu eigen zu machen. Auch Tieck bleibt nicht zurück. Über die Beziehungen zwischen Natur und Dichter spricht er selbst die bemerkenswerten Worte:[8]) „Können wir denn die Natur wirklich so schildern, wie sie ist? Jedes Auge muss sie in einem gewissen Zusammenhange mit dem Herzen sehen, oder es sieht nichts, was uns, in Versen wieder aufgezählt, gefallen könnte. Wird nicht jeder poetische Mensch in eine Stimmung

[1]) Köpke, a. a. O., 139; vgl. Friesen, 2. Bd., 136.
[2]) Köpke, 1. Bd., 140; vgl. „Phantasus" in den Schriften, 4, 113.
[3]) Köpke, 1. Bd., 142 f.
[4]) Tiecks Worte bei Friesen, 2. Bd., 138.
[5]) Köpke, 1. Bd., 163 f.
[6]) Tieck, Schriften, 4, 89.
[7]) Vgl. „Phantasus" in den Schriften, 4. Bd., 18, 57 f., 77 ff., 83 f., 85 f., 106, 127 f.
[8]) Tieck, Krit. Schriften, 1. Bd., 82 f.; vgl. Phantasien, 43. Sternbald, 299 f. Novalis, I, 103; II, 75.

versetzt, in der ihm Bäume und Blumen wie belebte und befreundete Wesen erscheinen, und ist dies nicht das Interesse, das wir an der Natur nehmen? Nicht die grünen Stauden und Gewächse entzücken uns, sondern die geheimen Ahndungen, die aus ihnen gleichsam herauf steigen und uns begrüßen. Dann entdeckt der Mensch neue und wunderbare Beziehungen zwischen sich und der Natur; sie ist Theilnehmerin seines Schmerzes oder seiner Leiden; er fühlt gegen die leblosen Gegenstände eine freundschaftliche Zuneigung, und dann bedarf es wahrlich keiner Verschönerungen, keiner erlogenen Zusätze, um schöne und entzückende Gedichte niederzuschreiben.“ Hier schildert Tieck die höchst entwickelte Stufe des poetischen Naturgefühles, das innige Erfassen der Natur mit dem Gemüthe, jenen merkwürdigen Vorgang in der Dichterseele, der gewöhnlich als poetische Naturbeseelung oder als poetisches Einfühlen in die Natur bezeichnet wird. Charakteristisch für den Romantiker und sein Verhältnis zur Natur sind dabei die Ausdrücke: „Stimmungen“, „geheime Ahndungen“ und „neue und wunderbare Beziehungen“.

Von den untergeordneten Beziehungen des Dichters zur Natur schweigt hier Tieck zwar, er verwendet sie aber ausgiebig in seiner eigenen Dichtung. Die Natur tritt nämlich auch als selbständige Macht auf, die auf das Menschengemüth stimmungerregend einwirkt, sie wird stimmungerweckender Hintergrund für äußere und innere Vorgänge oder Contrast zu diesen Vorgängen. Auch Gleichnisse und Metaphern, aus dem Naturleben entnommen, dürfen nicht unterschätzt werden; denn ihre Art und Häufigkeit bildet auch einen Maßstab für das Naturgefühl des Poeten.

Vor allem gibt Tieck den Hauptpersonen seiner „Genoveva“ ein feinfühlendes, für die Natur höchst empfängliches Gemüth. Sie leben mit ihr in beständigem, seelischem Contact. In ihren lyrischen Ergüssen herrscht „eine geheimnisvolle Innigkeit, ein sonderbares Einverständnis mit der Natur“. (Heine.) Golo, in dessen Herzen sich die ersten Keime einer heißen Liebe regen, fühlt die Lebensregungen des jungen Frühlings innig mit und er zeigt der traurigen Genoveva, wie „im Laube neues Leben spielet“, wie „hold“ die Bäume prangen, der Vogel „sich vergnüglich fühlet“, wie die ganze Welt „ein muntres Regen spürt“ und sich dem Frühlingsglanz entgegendrängt.[1]) Personificierende Ausdrücke

---

[1]) Tieck, Genoveva, 122.

und Worte seelischen Inhaltes deuten hier und im weiteren Verlaufe die zarten Fäden an, die Natur und Gemüth verbinden. Die erwachende Liebe lässt ihre Reflexe über die Natur hinspielen. — Der Frühling macht dem Sommer Platz. Genovevas weiche Seele versenkt sich in der Balkonscene mit Wonne in das träumerische Leben der Sommernacht, da „der Mondschein auf dem Grase spielet", im Mondglanze die Töne sich entzünden, die Quellen „leiser, lieblicher fließen", „stille Blumen" am Spiegel ihrer Wellen sprießen, die Winde frohe Kunde bringen und die Bäume Lieder sumsen. Mit den märchenhaften Klängen dieser leise tönenden Nachtmusik verwirren sich wiederum die Klänge des Herzens. Dieses heimliche Leben und Klingen der Sommernacht, an dem sich Genoveva höchst unschuldig freut, spricht ganz anders den liebeskranken Ritter an. Ihm erscheint alles in der Beleuchtung seiner nun gesteigerten Liebessehnsucht. „Ernst und groß" wie das warnende Gewissen schauen ihn zwar „der hohen Bäume heil'ge dunkle Gänge" an. Dazwischen aber singt „die liebesbrünst'ge Nachtigall" ihr Sirenenlied und lockt ihn ins Verderben.[1]) Der Mondschein „saugt" am Herzen des Sehnsüchtigen, die Sterne „zielen nach ihm mit Liebespfeilen". Wenn aber dann Genoveva spricht, so verstummen Bächlein, Nachtigall und Bäume, weil alle ihr nur lauschen, weil alle Creaturen an ihr sich gerne freuen.[2]) Eigenthümlich ist es, dass hier Tieck in die Naturbetrachtung die Sirene, die Hyder, antike Vorstellungen mengt, die uns sonst überhaupt selten in der „Genoveva" oder in seinen anderen Dichtungen begegnen. Diese Vorstellungen ordnen sich aber gut und wirksam in das Erregte, beängstigend Leidenschaftliche ein, das in seinen Worten zittert.[3]) — Am reichsten entströmt die sympathetische Naturempfindung Golos Herzen in der nächtlichen Scene, in welcher er Genoveva seinen entscheidenden Liebesantrag macht.[4]) Den Sternen klagt er zuerst sein Leid, bei ihnen schwört er, sie fragt er um Kunde von der Geliebten, von ihnen erfleht er sein Glück. Mit dem sehnsüchtig Harrenden wartet auch die ganze Schöpfung. Genoveva erscheint und freut

[1]) Tieck, Genoveva, 160 f.

[2]) Ebd., 163, 17 ff.

[3]) Solche antike Vorstellungen (Hydra, Fortuna u. s. w.) zu verwerten, wurde Tieck durch das englische Renaissancedrama veranlasst. Vgl. „Locrine", Altenglisches Theater, II, 53, 54, 63, 78.

[4]) Genoveva, 194 ff.

sich ihrerseits in derselben harmlosen Art wie in der Balkonscene an den träumenden, flüsternden Blumen, am düsteren Walde, an der Nacht, die in den Buchengang „hineinäugelt". Wie in jener Scene bezieht Golo auch hier in trunkenem Entzücken die ganze Naturherrlichkeit auf seine Geliebte, die ihm ein märchenhaftes Leben in die nächtliche Natur hineinzuzaubern scheint.

Er spricht die charakteristischen Verse:

„Ihr schreitet her und weckt aus verborgenen Tiefen
Die hohen Wunder auf, die unten schliefen,
Schaut um Euch, Holde, wo Ihr geht
Ein dichtgedrängter Blumengarten steht,
Die Bäume ziehn Euch nach, unter Euren Füßen
Dringt kindisch grünes Gras hervor, den Fuß zu küssen,
Die Blumen erwachen
Vom tiefen Schlaf und lachen,
Und röter wird der Rosen Mund.
Die Wiese wird von Pflanzen bunt,
Sommerlüftchen spielen aus den Zweigen,
Sich häuslich ems'ge Bienen zeigen
Die goldensten Mondstrahlen schmeichelnd niedersteigen,
Um Euer holdes Haupt die Glorie zu flechten,
Euch dient Natur mit allen ihren Mächten."

Am Schlusse der Scene aber, mit dem endgiltigen Scheitern der Liebeshoffnung hat sich für Golo sogleich auch die Natur verändert, die düstere Schicksalsstimme spricht aus derselben zu ihm: „Hört, da singt's in Wolken, aus Wassern, aus dem tiefen Thal herauf: Wo die stillen Bächlein gehn —" Als Genoveva unschuldig zum Tode gehen soll, ist es ein „trüber Tag, dicke Nebel liegen auf den Bergen und Wäldern".[1]) Grimoald, dem das Mordhandwerk nicht recht vom Herzen gehen will, „zittert vor der Morgenluft", die schwarzen Weiden im Thale rauschen, als wenn sie in die Klage der Mutter einstimmten und ihren Bitten Gehör gäben. Da ruft Genoveva den Mördern zu:

„O seht, die Sonne will nicht niederscheinen
Auf solche That, es will das Aug' der Welt
Nicht sehn, was euch auf immer nagen würde . . ."

Ob die Seele in junger Liebeshoffnung träumt, ob sie in schwüler Leidenschaft erzittert, ob sie voll stiller Unschuld in die Schöpfung hineintritt oder in Todesangst erschauert: immer

---

[1]) Tieck, Genoveva, 252; für das Weitere, 254 ff.

spiegelt sie nach demselben geheimnisvollen Gesetze ihre Empfindung in die umgebende Natur hinein und die verschiedenartigen Reflexe der Gemüthsstimmung ruhen auf Baum und Blume, leben in Luft und Wellen und scheinen den Menschen als „geheime Ahndungen", die aus der Natur heraufsteigen, zu grüßen. Es wurden hier nur die besonders charakteristischen Stellen der „Genoveva" hervorgehoben. An zahlreiche andere soll nur erinnert werden. So an Golos Morgenlied, an Zulmas Morgengebet und Todtenklage, an Karls und Aquitaniens Morgenbetrachtung vor der Schlacht, an Golos Lied „Sieh' Laute, sieh', so reiß' ich dich in Stücke" und dessen Monolog nach der Gemäldescene sowie am vermeintlichen Grabe der Augen und der Zunge Genovevas. Genovevas Hilferuf an die Natur gehört ganz, Wolfs mystische Abendbetrachtung theilweise hieher und von einer innigen freundschaftlichen Vertraulichkeit mit der Natur zeugt es, wenn Golo und Grimoald dem Walde und der Gegend, aus der sie fortgehen, wie alten mitfühlenden Freunden Lebewohl sagen, wie es nachher Schillers Johanna thut. Auch in der Ferne ist Golos Herz erfüllt von Heimweh nach den bekannten, liebgewordenen Stätten. Selbst Dinge, die nicht mehr gerade der ursprünglichen Natur angehören, aber mit dem menschlichen Gemüthsleben intim und enge verbunden sind, werden in derselben Weise, wie die Natur selbst, beseelt. Es schauen die Mauern auf Genoveva mit grimmigen Zügen. Nach ihrer beglückenden Vision aber lacht das Gebäu. Einsam und wüst sind die Mauern des Schlosses dem vereinsamten Siegfried. Das Kreuzbild scheint mit Genoveva zu sprechen und von ihrem Trauringe nimmt die Verstoßene wehmüthigen Abschied. Eine merkwürdige Tändelei, die aber dem eigentlichen romantischen Naturgefühle wieder näher steht, ist jener Baum, den der Köhler als Sinnbild und Erinnerungszeichen für seinen gefallenen Sohn im Walde pflanzt und mit dem er plaudern will.

Abergläubisch färbt sich das Verhältnis zur Natur beim alten Wolf, naturphilosophisch und mystisch beim „Unbekannten" und der Hexe. Zuweilen spielen die Anschauungen selbst ein wenig in den mythologischen Volksglauben hinüber, wie die „dämmernde Geisterwelt in sichtlicher Natur"[1]) oder die Geister, die in Felsen oder auf Bergen hausen.[2])

[1]) Tieck, Genoveva, 188, 8.
[2]) Ebd., 248, 19; 289, 22; 319, 13 f.

In Golos Naturanschauung bricht manchmal etwas ganz Fremdartiges hervor, das nicht mehr bloß ein einfühlendes, poetisches Versenken in die Natur ist, sondern Angst und Grauen vor den Naturmächten, die mit schicksalsmäßigem Zwang den Menschen beherrschen, ihn zum Wahnsinn treiben und zugrunde richten.[1]) Es sind dies, wenn auch gedämpft, dieselben unheimlichen, gemüthbelastenden Stimmungen, die besonders im „Abdallah“, „Lovell“, „Eckbert“ und in den mit der „Genoveva“ fast gleichzeitigen Dichtungen „Tannenhäuser“ und „Runenberg“ herrschen, in den Werken aber, über denen Wackenroders Geist schützend schwebt, zum größten Theile verschwinden. So bricht auch in der „Genoveva“ nur ein und das anderemal dieses sonderbare, unbestimmte Grauen vor den Naturmächten hervor, die den Menschen wie ein tückisches Schicksal bedreuen, eine Stimmung, die aus Tiecks innerstem Seelengrunde emporwächst. Das freundliche Gegenstück zu dieser düsteren Seite der Natur ist der märchenhafte, herzliche Verkehr des kleinen Schmerzenreich mit den Thierlein des Waldes und die freundliche hilfreiche Natur, die gerne der unschuldig Verfolgten ihren Beistand leiht.

Einen ganz kleinen Raum nur gewährte der Dichter jener eigentlich religiösen Naturbetrachtung, die im weiten Reich der Natur das Walten ihres Schöpfers spürt,[2]) das Loblied der Natur auf Gott vernimmt[3]) und so die Menschenseele zu frommer Gottesverehrung stimmt.[4])

Bei dieser gemüthswarmen Naturandacht geht immer die charakteristische Beleuchtung, in welcher die Naturumgebung erscheint, von der Stimmung des Betrachters aus; es ist ein lebendiges Hineinwachsen und Hineinleben des Gemüthes in die Natur. Die Töne der Natur aber sind, wie Novalis sagt, auch wieder „Tasten höherer Saiten in uns“.[5]) Werden die Tasten angeschlagen, so erklingen die Saiten unseres Gemüthes. Es wirkt die Natur auf den Menschen stimmungerregend ein. Auch diese Auffassung finden wir in Tiecks Dichtung. Die weiche Sommer-

---

[1]) Tieck, Genoveva, 196; vgl. 242, 270, 289. Über die freundliche und unheimliche Seite der Natur in Tiecks Auffassung vgl. „Phantasien“, 26, 79, und „Phantasus“ in Schriften, 4. Bd., 127 ff., 142 ff., 283.

[2]) Genoveva, 278, 35.

[3]) Ebd., 316, 3 f.

[4]) Ebd., 263, 23, 35 ff.; 317, 15 ff.

[5]) Novalis, Schriften, 2. Bd., 130.

nacht z. B. senkt sich beruhigend auf Genovevas Seele.[1]) In anderen Fällen erscheint wieder die Nacht recht als Feindin des Menschen; sie bethaut den Sinn mit Schwärmereien,[2]) sie macht den Geist schlaff und trunken und verführt ihn geradezu zur Sünde,[3]) sie entfesselt die Liebesleidenschaft, die der Tag neidisch „mit seinem leuchtenden Mantel" verhüllte.[4]) Der Glanz des Tages zeigt dem Gewissen die Sündhaftigkeit der nächtlichen Gedanken.[5]) Die einsame, große nächtliche Gebirgswelt gibt dem innerlich Verstörten Freude und Sicherheit, freilich nur für einen Augenblick; denn sofort wacht der innere Dämon wieder auf und treibt Golo zu sinnloser Gewaltthat an seinem Diener, so dass dieser ruft: „. . . es macht die Nacht Euch toll."[6]) Wir sehen eine Art passives Gegenstück zum sympathetischen Naturgefühl. Bei diesem überschüttet der Mensch die Außenwelt mit seinem inneren Stimmungsreichthum. Dort lässt sich das Gemüth vom äußeren Eindruck beherrschen und leiten.

Tieck liebt es sehr, die Natur als harmonisch gestimmten Hintergrund einem Vorgange, einer Seelenstimmung beizugeben. Wie Frühling, Sommer und der trübe Herbst die Hauptmomente in Golos und Genovevas Geschick begleiten, hat bereits Hettner ausgeführt. (Nur spricht er irrthümlich auch vom Winter.) Wir mussten die einzelnen Fälle bereits als Beispiele für das synthetische Naturgefühl heranziehen. Zweimal erscheint die Jahreszeit noch flüchtig. Frühling und Lust schwinden für Golo zugleich dahin[7]) und während Genoveva im Thurme klagt, ist es auch draußen stürmische Zeit.[8]) Von den Tageszeiten wirken außer dem Sommerabend und der Sommernacht noch Morgen und Nacht als begleitender Stimmungshintergrund. Mit dem Morgen, der bei Tieck gerne als Zeit der Abreise genommen wird („Magelone", „Sternbald"), beginnt die „Genoveva". Die frische Morgenfrühe taugt ja trefflich zur frohgemuthen Stimmung, mit der die Kreuzfahrer ausziehen; sie passt aber auch

[1]) Ähnlich „Sternbald", 131.
[2]) Tieck, Genoveva, 165, 34.
[3]) Ebd., 176 f.; 193, 29; 200, 34.
[4]) Ebd., 201, 9 ff.; vgl. Tieck, Schriften, 10, 73.
[5]) Tieck, Genoveva, 177, 9 ff.
[6]) Ebd., 289 ff.; vgl. Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 50.
[7]) Tieck, Genoveva, 165, 28 f.
[8]) Ebd., 231.

zur idyllischen Schäferscene und zu Golos munterem Ritte. Ernst und weihevoll wird aber das nämliche Morgenlicht, wenn es hier wie am Ende der Dichtung durch die gemalten Fenster der Kapelle hereinschaut.[1]) Der helle Morgen beglänzt im Anfange eine kirchliche und allerhand bunte weltliche Scenen. Den Schluss bildet die morgenhelle Kapellenscene allein und wie ein sinnbildlicher Hintergrund, wie eine „leise Allegorie" erscheint hier der helle Morgenglanz im Heiligthum; denn jetzt bricht für die heilige Heldin der ewige Lebenstag himmlischer Verklärung an. — Die finstere Nacht ist die Zeit der Geister.[2]) Ein grotesk phantastisches Nachtbild leitet daher die Hexenscene ein,[3]) und der gespenstische Pilgrim wandert in finsterer Nacht.[4])

Schon mit den Schlagworten der Scenenüberschriften markiert der Dichter manchmal eine gewisse Naturstimmung. „Freies Feld", „Waldgebirge", „Felsenthal", „Garten. Mondschein", „Wohnung der Zauberin. Nacht", „Waldgebirge. Nacht. Mondschein", „Kapelle. Schwach erleuchtet" u. s. w.

Das traurige Lied und der heitere Schäfergesang sind jedes in seinen entsprechenden Naturrahmen gefasst. Ebenso das Lied „Da irr' ich unter Steinen"[5]) und die dritte Strophe des Hochzeitbitters.[6]) Im Hintergrunde erlischt die Flamme der brennenden Stadt, im Vordergrunde das Leben des gefallenen Kriegers.[7]) Auch sogar in jenem Scheinbilde, das die Hexe Siegfried im Zauberspiegel sehen lässt,[8]) fehlt die Naturumgebung nicht. Im zweiten Theile des Stückes, wo Genoveva in der Wüste betet und duldet und Schmerzenreich seine Kindheitsidylle durchlebt, rückt uns der Dichter in immer neuen Wendungen die Waldeinsamkeit ins Bewusstsein. Es ist dies aber eine freundliche Einsamkeit im Gegensatz zu jenem zerklüfteten Felsgebirge, in dessen öder Höhe Golo vergeblich Frieden für seine zerrissene Seele sucht, von wo er seinen Diener Benno bei Nacht in den brausenden Waldstrom hinabstürzt.[9])

---

[1]) Tieck, Genoveva, 109 ff., 320.
[2]) Ebd., 244, 21.
[3]) Ebd., 244 f.
[4]) Ebd., 318.
[5]) Ebd., 164 f.
[6]) Ebd., 232.
[7]) Ebd., 209.
[8]) Ebd., 249.
[9]) Ebd., 288 ff.

Sogar die himmlische Seligkeit entbehrt bei Tieck nicht der Naturfreude; denn auch im Paradiese der Heiligen prangen himmlische Blumen und Blüten und die verklärten Geister dürfen alle Herrlichkeiten des Weltalls von den Sternen bis in den Abyssus hinab überschauen.[1]) Gewiss bezeichnend, dass der Romantiker den himmlischen Freuden auch die poetische Naturfreude zuzählt.

Contrastierend erscheint die Natur selten, z. B. im Wettstreite mit der menschlichen Schönheit;[2]) oder sie höhnt ein andermal den unglücklich Liebenden; sie erhört auch Genovevas Bitten nicht.

Tiecks Dichtung glänzt und schimmert an vielen Stellen noch überdies im Flitterschmucke der Gleichnisse, Metaphern und Beiwörter, die aus dem Naturleben stammen. Sie glänzt und schimmert im wörtlichen Sinne; denn gerade Licht und Glanz sind hier sehr beliebte Vorstellungen. Licht und Glorie sind vor allem nöthig in der Vision. Daher die entsprechenden Gleichnisse. Eine Lichterglorie wallt in die Kirche nieder

> „. . . wie aus des Morgens purpurroten Thoren
> Der glanzgekrönte Ost dem Blick sich beut, . .“

Das Wunder zeigte sich

> „Wie wenn nach harten düstern Wintertagen
> Der Frühling durch die Finsternis will brechen,
> Und in dem Frühling Frühling sich entzündet,
> Aus Blumen sich noch eine Blüte windet.“

Auch die Blume muss sich dem Glanze assimilieren; denn der Dichter setzt das Gleichnis fort: „Wie wenn das Morgenrot die Knospe wäre, . . .“[3]) In der Sterbevision heißt es: „Wie Strahlen giengen Engel aus und ein . . .“[4]) Das Liebliche in der menschlichen Erscheinung wird gerne mit lebhaften Lichterscheinungen verglichen. Genoveva schimmert „wie ein neuer Sternenhimmel, ein neuer Mond ist sie emporgestiegen.[5]) Golos Antlitz war wie Morgenrot, die Augen wie junge Sterne“.[6]) Geno-

---

[1]) Tieck, Genoveva, 315 f.
[2]) Ebd., 161 f.
[3]) Ebd., 174.
[4]) Ebd., 316.
[5]) Ebd., 162.
[6]) Ebd., 169.

vevas Augen sieht man hinter dem Schleier „so wie die Sonne hinter Wolken scheint“;[1]) auch ihre Worte sind wie die rothen Edelsteine, die durch Nacht und Dämmerung funkeln.[2]) Eine bestimmte Nüancierung der Gleichnisse etwa nach dem Charakter der beiden Gegenspieler ist nicht zu bemerken. Mit dem Scheine des Feuers, das selbst wieder dem Morgenrothe gleicht, mit dem Feuer, das herrlich durch die Nacht strahlt und bald erlischt, wird das Kriegerleben verglichen. Aber auch die Wunden brennen wie Feuer. Wie nach der Nacht der Morgen, folgen die heiteren Lebenstage den traurigen.[3]) Mit der Erhabenheit der Sterne über der Erde vergleicht Golo den Abstand seiner Liebe von gemeinem Sinne.[4]) — Als Christus vom Kreuze zu Genoveva redete, „da kam's wie Blumen um sie her entsprossen“. Einzelne Vergleiche nimmt Tieck aus der großen Natur. „Wie ein Meer“ braust es während der Vision um Genovevas Ohren.[5]) Ohne Zweifel ein biblischer Nachklang. Dem Meeresbrausen gleicht der Lärm im überfallenen Lager.[6]) Wie Gottes Gewitter muss die Jagd hingehen:[7]) Daneben ein paar Vergleiche von derber realistischer Art. „Anfallen wie ein grimmig Tier.“[8]) „Wie von wilden Pferden fühl' ich mich fortgerissen . . .“[9]) Karl „tobt wie ein wütend Tier“;[10]) ebenso Golo.[11]) Mahoms Reich wütet gleich giftigen Gewürmen.[12]) Ist das wilde Thier ein Bild entfesselter Leidenschaft, so nisten die unthätigen Krieger wiederum „wie träge Tiere“.[13]) Vereinzelt steht der sprichwörtliche Vergleich „kalt und taub wie Erz und Stein“.[14]) Der „Drache“ in Siegfrieds Traum ist ein Nachklang der Heldensage, durch das Volksbuch vermittelt. In ein Märchenland versetzt uns der Vergleich:[15])

---

1) Tieck, Genoveva, 254 f.
2) Ebd., 163.
3) Ebd., 239.
4) Ebd., 220.
5) Ebd., 174, 3.
6) Ebd., 203, 35.
7) Ebd., 296, 34 f.
8) Ebd., 193, 15.
9) Ebd., 196, 7.
10) Ebd., 205, 19.
11) Ebd., 215, 35.
12) Ebd., 213, 16.
13) Ebd., 203, 3.
14) Ebd., 211, 28.
15) Ebd., 193, 3 ff.

„Ist's nicht so gut, als ob uns einer sagte,
Daß über unsern Häuptern Länder hingen
Mit wundervollen Bergen, Wald und Flüssen . . .“

Ziemlich in die nämlichen Naturgebiete, denen die meisten Gleichnisse entstammen, weisen auch Tiecks Metaphern, Beiwörter, Composita. Erstlich wiederum Licht und Glanz. Der „Glanz“ des christlichen Glaubens, die „Feuerfunken“ in den Christenherzen, der „Blitz Gottes“ Karl Martell, „die Schaaren all' in wilder Wut entbrannt“, „das Feuer des Auges“, „die Augen zwei Sonnen“, „der Glanz des Thrones“, die Empörung „ein unzeit'ges Feuer flammt von der ein zur andern Grenze“, „liebesbrünst'ge Nachtigall“, „der Brand im Innern“, Genoveva ist für Golo eine „Hölle“, die seine Seele peinigt „mit ew'gen Flammen, mit rastlosen Flammen“ und noch zahlreiche ähnliche Fälle. Von geringerer Leuchtkraft sind Bilder wie der „Frühling“ des Lächelns, der „Himmel“ im Auge, der „Frühling, der durch den Winter scheint“, der „künft'ge Morgen“ u. s. w. Auch die Blumen finden sich unter den Metaphern wieder. „Zarte Knospen“, „Rosenknospe“ (Mund), „sprießende“ Reue, „sprießende“ Engel, „es sprießt ein neuer Sinn“. Einmal „thürmen sich die Wetter“. Das Lamm verdeutlicht die sanfte Gemüthsart, die arge Böswilligkeit der „hartherzige Hund“.

Dasselbe wiederholt sich noch einmal, wenn wir die Composita und Beiwörter ansehen, die aus der Natur entlehnt sind. „Frühlingsschein“, „Strahlenaugen“, „Zauberschein“, „Sterngegenwart“, „Sternenkräfte“, „Sternenblick“, „Himmelsglanz“, „Himmelslicht“, „Lichtstrom“, „Freudenschein“, „Lebensschein“, „Feuerzorn“ u. s. w. Dazu gehören „glorreich Licht“ der Liebe, Glorie (= Himmelslicht), „glorreich“ scheinende Sonne, die „goldensten“ Mondstrahlen, „gold'ner Schein“, „gold'ne Nacht“, „blendende Flammen“, „funkelndes Feuer“, „schimmervolle Kronen“. Die Blumen fehlen auch hier nicht ganz. „Blumenhöh'n, „dichtgedrängter Blumengarten“, „blühende Lust“. Auch der Gegensatz des Lichtes tritt hie und da hervor. „Schwarze Nacht“, „dunkle Wüste“, „dämmernde Erinnerung“, „dämmernde Geisterwelt“.

Von Anfang bis zum Ende durchathmet ein warm pulsierendes, träumerisches Naturgefühl Tiecks romantische Dichtung. Des Dichters Naturempfinden ist reich und mannigfaltig. Die Natur ist ihm aber nicht um ihrer selbst willen da, sondern

meist als stimmunggebender Hintergrund. Auf das sympathetische Zusammenklingen von Natur und Gemüth wendet Tieck seinen besonderen Fleiß, wie seine eigenen Worte über die dichterische Naturauffassung vermuthen ließen. Er folgt hier den Wegen Goethes. Von Werthers Naturauffassung fühlte sich Tieck ja lebhaft ergriffen, wie er selbst sagt.[1]) Wie Goethe im „Werther" will Tieck die Tages- und Jahreszeiten wie die räumliche Umgebung auf einen Ton mit der Empfindung seiner Menschen stimmen. Der Naturhintergrund, der das menschliche Erlebnis in der Dichtung umrahmt, der Gedanken und Empfindungen verstärkt, seltener Stimmungen erweckt oder in Contrast zu ihnen tritt, spielt bei Tieck eine so wichtige Rolle, dass die Stimmung es meist über die Chronologie davonträgt. Die Jahreszeiten begleiten die Hauptereignisse, es kommt aber damit keineswegs zugleich ein festes chronologisches Gerüste für die Ereignisse der Dichtung zustande, wie man erwarten möchte. Klar begrenzte Zeiträume widersprechen der ins Unendliche strebenden romantischen Stimmungspoesie und dieser hat alles zu dienen. Wie gewaltsam Tieck gegen die Chronologie vorgehen kann, zeigt die Aufeinanderfolge der Thurmscene, in der Genoveva das Wiegenlied singt,[2]) und der Schäferhochzeit. Bei genauerem Nachrechnen ergibt sich, dass es in der ersteren Scene Herbst oder Winter sein muss, was auch die Verse:

„Draußen geht der Wind,
Die dicken Mauern Beschützer sind"

verrathen. In der nächsten Scene, die noch auf der gleichen Seite beginnt, ist es schon herrlicher Frühling, weil es die Hochzeitstimmung verlangt. Bei den Tageszeiten lässt sich, mit geringen Ausnahmen, ebenfalls kein chronologisches Moment beobachten, sondern auch hier ist es wieder nur der Stimmungswert der Zeit, den der Dichter berücksichtigt und dem sich die Chronologie zu fügen hat. Die äußere Natur bleibt immer dem Seelischen untergeordnet.

Morgen, Abend und Nacht kehren in der „Genoveva" wieder. Nur diesen Zeiten schenkt Tieck seine besondere dichterische Aufmerksamkeit wie die übrigen Romantiker auch. Die ahnungs-

[1]) Tieck, Kritische Schriften, 1. Bd., 82; vgl. Holtei, Dreihundert Briefe, 4, 90.
[2]) Tieck, Genoveva, 231.

volle Dämmerung, das geheimnisreiche Dunkel und die belebende, gemütherfrischende, „in der Zukunft weisende“ Morgenstunde: das sind vor allem „poetische Zeiten“. Der Sommernacht wendet Tieck in zwei Scenen der „Genoveva“ seine besondere Liebe zu. Im weichen Geisterlichte des Mondes wächst die Sehnsucht im Herzen, in stiller Nacht breitet Phantasus seinen Mantel auseinander und zeigt seinen bunten Reichthum und seine Traumherrlichkeit. Nacht und dämmerndes Zwielicht sind das sichtbare Widerspiel der unbestimmten, in die dunkelsten Seelentiefen sich verlierenden Stimmungen, die „allein glücklich machen“. (Novalis.) „Die plastische Sonne leuchtet einförmig wie das Wachen, der romantische Mond schimmert veränderlich wie das Träumen“, sagt Jean Paul.[1]) Ein anderes kommt bei Darstellung der Visionen in Betracht. Hier wird Licht und Glanz in üppiger Fülle aufgeboten, um das Außerordentliche, überirdisch Heilige würdig einzukleiden, wie mit einem Goldgrund, der die Heiligen auf altdeutschen Gemälden mit schimmernder Glorie umgibt. Wenn Tieck auch Glanz und Schimmer verschwendet, so wird er dabei seiner unplastischen Weise keineswegs untreu; denn er zeigt uns nie hellbeglänzte Dinge im scharfen Umrisse, sondern Glanz und Schein selber und damit sind wir sofort wieder in unbegrenzter Unendlichkeit. Klare, deutliche Conturen in der Naturschilderung sind Tiecks Sache ganz und gar nicht. Ein organisch sich aufbauendes Naturbild sucht man in der „Genoveva“ vergebens. Alles erscheint in auflösender Beleuchtung. Tieck gibt hie und da ruhende Bilder und begnügt sich, sie mit einem leisen, seelischen Anhauche zu beleben. Am liebsten hätte er in dieser hochromantischen Periode in Tönen gedichtet, Worte nach ihrem Klangwerte rein musikalisch verbunden und am liebsten belauscht er auch die geheimen Töne der Natur oder richtiger, er hört aus der Natur geheime Töne heraus und sucht ihren nur dem Gemüth und der Phantasie vernehmbaren Klang in Worte zu fassen. Dieses eigenthümliche musikalische Auffassen der Natur weckt dann „geheime Ahndungen“ und „Stimmungen“. „Die Musik ist romantische Poesie durch das Ohr.“ (Jean Paul.)

Im zweiten Theile unserer Dichtung herrscht außer dem fröstelnden Herbste bei der Verstoßung Genovevas in erster Linie die Stille der Waldeinsamkeit. Tieck liebt die Waldeinsam-

---

[1]) Vorschule der Ästhetik, V, § 25.

keit. Er hat dieses poetische Wort gebildet. In den „blonden Eckbert“ dichtete er ihren ganzen Reiz hinein. Dass gerade das Motiv des waldeinsamen Lebens, das er im Volksbuch fand, seine Phantasie lebhaft anregte, erzählt er uns. Wie in der nächtlichen Stille, hebt hier in der Stille des Waldes die Sehnsucht im Gemüthe zu tönen an, die Sehnsucht nach dem Himmel in Genovevas Seele, in Schmerzenreich die Sehnsucht nach den fernen Menschen, die hinter'm Walde wohnen, „der ganz weitab im Scheine glänzt daher“. Der Romantiker sucht auch hier ahnungsreiche Ausblicke in weite, verschwimmende Fernen. Im ganzen überwiegt die freundliche und liebliche Seite der Natur in der „Genoveva“. Tieck, dessen Gefühle durch Wackenroder „verfeinert“ wurden, der im heiteren Genuss von Kunst und Poesie, in glücklicher Freundschaft und in anregender Geselligkeit lebt, ist nun selbst mehr auf das Zarte, Milde, Weiche und Heitere gestimmt. Seine Vorliebe für die freundlichen Blumen fällt Novalis auf.[1] Nur dort und da schleichen die Dämonen des Venusberges und des Runenberges heimlich heran und grinsen verstohlen durch das Kirchenfenster in Genovevas Heiligthum herein. Es sind die Nachwehen der Abdallah- und Lovellstimmung, die im „Tannenhäuser“ und „Runenberg“ wieder ihre alte Macht gewinnt.

Eines muss dem Betrachter der „Genoveva“ immerhin auffällig sein. Man sollte nämlich erwarten, dass der Dichter der „heiligen Genoveva“ die Natur soviel als möglich mit dem religiösen Sinne der geistlichen Poesie anschaute, „wo das fromme Gemüth aus der ganzen belebten und unbelebten Natur einen großen Lobgesang auf die Herrlichkeit ihres Schöpfers und Erhalters herauszuhören meint.“[2] Man möchte dies umsomehr erwarten, als die Natur in den „Herzensergießungen“ eine wunderbare Sprache Gottes ist, als Tieck im „Zerbino“ den Waldbruder das fromme Lied: „Wann das Abendroth im Haine“[3]) singen lässt und in der ersten Ausgabe auch das alte „Komm' Trost der Welt, Frau Nachtigall“ eingeschaltet hatte. Im „Sternbald“ wie in den „Phantasien“ bricht das eigentlich religiöse Naturempfinden öfters recht auffallend durch. Dem Dichter war also eine solche Auffassung der Natur nicht fremd. Und in der „Genoveva“ ist die-

[1]) Holtei, Briefe an Tieck, 1. Bd., 305.

[2]) Koberstein, Vermischte Aufsätze zur Literaturgeschichte und Ästhetik, Leipzig 1858, S. 7.

[3]) Schriften, 10. Bd., 196.

selbe seltsamerweise bis auf geringe Reste verschwunden. Im Verkehre mit der Natur lässt sich Tieck hier weder vom „Klosterbruder“ noch von Jakob Böhme ernstlich beinflussen. Wenn auch seine Gemüthsverfassung mehr Heiterkeit und Ruhe zeigt als sonst, die Art des Empfindens bleibt seine eigene. Was die Biographen als Lieblingstimmungen des naturandächtigen Poeten erwähnen, findet sich in der That fast alles in irgend einer Form in der „Genoveva“ wieder und dass diese Naturstimmungen Tieck aus der Seele strömten, beweisen auch seine späteren Worte an Solger.[1]) Mit Verschiedenem ist er nicht mehr zufrieden, aber „dies Klima (wie ich es nennen möchte), dieser Duft des Sommerabends, der Waldgeruch und spätere Herbstnebel ist mir noch ganz recht ...“ —

Die Religion, die das Menschengemüth vielseitig berührt oder den Geist zum Wunderbaren und Geheimnisvollen und Unendlichen hinführt, das Alterthümliche, das, der nüchternen Alltäglichkeit entrückt, in der Phantasie eine idealisierende Weihe empfängt und die innige, liebevolle Hingabe an die Stimmung der Natur, das ist der echt romantische Dreiklang, der bald leise tönend bald mächtiger anschwellend Tiecks „Genoveva“ durchzieht und die auseinander fallenden Theile der Composition durch einen durchgehenden Accord eint.

5. Die Charaktere.

Die vorausgehenden Beobachtungen versuchten dem „Klima“ in der „Genoveva“ näherzutreten, dem religiösfrommen wie dem altdeutschen Tone, die das Stück beherrschen und dem Naturstimmungsdufte, der das Ganze fühlbar durchzieht. Nur nebenbei wurde der Menschen selbst gedacht, die in diesem Klima leben. Der Dichter legt uns dieses Vorgehen nahe. Denn später, bei kühlerer Betrachtung seines Werkes misst er dem „Klima“ in demselben mehr Wert bei, als den meisten Personen, die in der Dichtung auftreten. Diesen soll nun auch einige Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Unser erstes Interesse bei Untersuchung der Charakterisierungsweise Tiecks richtet sich naturgemäß auf die Hauptpersonen Genoveva und Golo. Genovevas Charakter, der sich

---

[1]) Solger, a. a. O., 1. Bd., 501.

fast ganz mit ihrem Verhältnis zur Religion und Natur erschöpft, wird direct und indirect geschildert. Wir erhalten durch die Mitspieler (Bonifacius mit eingerechnet) verschiedene Auskünfte über ihre Charakterzüge.[1]) Ein wichtiger Wink für die Auffassung ihres Wesens ist die Äußerung Golos:[2])

> „Sie weiß um ihre Schönheit nichts, und nichts
> Um ihre Lieblichkeit, sie hat den Himmel
> In ihrem Auge und verschönt die Erde."

Das unbewusst Naive an ihr soll hier als bedeutsamer Zug hervorgehoben und damit ihr sonst unbegreifliches Benehmen, ihre Taubeneinfalt bei Golos Liebesanträgen[3]) erklärt werden. Ganz dürfte es aber dem Dichter trotz dieses Hinweises nicht gelungen sein, uns diese Seite seiner Heldin verständlich zu machen; denn ihr Benehmen geht über das Maß von Naivetät, das man nach Golos Worten erwartet, hinaus. Zudem ist die Gemäldescene ein directer Widerspruch gegen Golos Worte: „Sie weiß um ihre Schönheit nichts . . ." Wir hören weiter noch von ihrer Frömmigkeit und Gattentreue und das soll wieder indirect bestätigt werden, wenn wir Genoveva Legenden lesen, fromme Belehrungen anhören und lieber die größte Schmach und Erniedrigung leiden, als ihrem Gewissen und ihrem Gatten untreu werden sehen. Die Abweisung Golos ist die einzige für den Fortgang des Stückes bedeutsame Handlung der Heiligen. Ihr inneres Leben spricht sich vorzugsweise in Monologen, Gebeten, Erzählungen aus, die einem Dialoge eingeordnet sind oder im frommen Zwiegespräche über ein geistliches Thema.[4]) Sie bleibt bis auf kleine Trübungen von Anfang bis zum Ende dieselbe. Die Einführung der Titelheldin in das Stück ist auffallend knapp und dürftig. Als „schöne Gräfin" und „edle Gräfin" wird sie uns zuerst genannt. Daneben erscheint die Einführung Golos, ihres Gegenspielers, ungemein breit. In geschicktem Anschlusse an sein Auftreten wird der Leser über des Ritters äußere Erscheinung und vielfältige Charaktervorzüge unterrichtet. Der schöne Reiter ist ein wahres ritterliches Musterbild, wie es ein Romantiker ersinnen mochte. Er ist Sänger, Musiker, Maler, ein gewandter

---

[1]) Genoveva, 115, 131, 272 ff., 314, 322.
[2]) Ebd., 181.
[3]) Ebd., 136, 164 ff., 187 ff., 199 ff.
[4]) Ebd., 138, 172 ff., 176 f., 211 ff., 216 f., 262 ff., 278 ff., 284 ff., 315 f.

Tänzer und Dichter, eine Art romantischer Universalkünstler,[1]) eine sensitive Natur, die von einem Liede räthselhaft überwältigt wird. Er ist herablassend, freigebig, geliebt von den einfachen Leuten wie von seinem Herrn. Später hören wir wieder von seinem bezaubernden Eindruck auf die Umgebung und selbst auf Genoveva. Bis auf Tanz und Malerei übt auch Golo hie und da die Künste, die ihm in der Exposition nachgerühmt werden. Diese Charaktervorzüge entsprechen der herrlichen äußeren Erscheinung des Reiters auf dem weißen Pferde. Er erscheint zuerst in lauter Licht und Glanz. Es soll die Möglichkeit in unseren Gesichtskreis gerückt werden, er sei eine Gefahr für Genoveva.[2]) Andeutungen dazu fehlen auch im weiteren Verlaufe nicht. Jene ausführliche directe Schilderung Golos am Anfange ist aber für unser Gefühl schon darum entschieden zu breit gerathen, weil wir in der Erzählung seiner Amme noch einmal in Form einer Jugendgeschichte fast dasselbe erfahren, was hier in einfacher Aufzählung gegeben wird. Daran stieß sich der romantische Geschmack keineswegs. Wenn im echten Roman „alles Episode ist oder gar nichts“, warum sollte es im echten romantischen Drama anders sein. Neu im Berichte der Amme ist die Betonung des Wunderbaren in Golos Wesen. Nur seine Abkunft wird noch im Dunkeln gelassen. Die Abstammung des Ritters, sowie die Ursache der wildaufflammenden Leidenschaftlichkeit, die der Leser indessen bereits kennen gelernt hat, wird von der Hexe in astrologischer Sprache, fast in der Art der modernen Vererbungstheorie erklärt. Außer den Mittheilungen der Hexe wird im zweiten Theile wenig über Golo geredet, hier herrscht die indirecte Darstellung durch sein Benehmen und Handeln vor. Aber als Rückblick und Abschluss gibt Siegfried in der Gerichtsscene eine Zusammenfassung der üblen Seiten, die Golo besonders in der zweiten Hälfte des Stückes hervorgekehrt hat. Das Gegenstück zur lobpreisenden Exposition.

An dieser Gestalt versucht Tieck auch eine Darstellung fortschreitender Charakterentfaltung. Der psychologische Hauptinhalt der Figur ist die tragische Liebe, welche Tieck sorgfältig in ihrem allmählichen Emporwachsen zeichnet. Golos Frage nach der „schönen Gräfin“ ist die erste Andeutung. Das Bemühen,

[1]) Vgl. die Schilderung Leonardos in „Herzensergießungen“, 65.

[2]) Wird von Bernhardi gelobt.

an Genovevas Seite zu bleiben und die Frage „wo ist die Gräfin“ als Anfangsworte einer Scene sind ein kleiner Schritt nach vorwärts. Über die weitere Entwickelung des seelischen Processes unterrichten den Leser hauptsächlich Monologe, daneben der Dialog mit Gertrud und eingeschaltete Lieder. Golo möchte sich anfangs gegen die Wandlung in seinem Inneren noch wehren. Er verehrt Genoveva nur erst „mit stummer Inbrunst und aus frommer Ferne“. Genoveva versteht ihn nicht und Golo wird traurig. Ein Monolog sagt dem Leser wieder, dass bereits das ganze Innere Golos in leidenschaftlichem Aufruhr tobt, und dass es für ihn kein Zurück mehr gibt. In Liedern und andeutenden Worten sucht der Schmachtende sich seiner Herrin verständlich zu machen. Allein sie versteht ihn wieder nicht. In der Gemäldescene erklärt er zunächst in versteckter Umschreibung und endlich offen seine Liebe und wird abgewiesen. Bestürzung. Bald tritt auch das sinnliche Moment, das sich bisher nur schüchtern zeigte, deutlicher hervor und im langen Monologe der Gartenscene überströmt es schrankenlos die höhere, seelische Empfindung. Bis hieher lässt sich ein sorgfältig abgewogenes Crescendo der allmählich um sich greifenden Leidenschaft beobachten. Vor der Peripetie erleidet die Darstellung einen kleinen Stoß. Der kurze Zornesausruf gegen das „Heuchelbild“ (Genoveva)[1]) und gegen den „Heuchler“ Drago[2]) ist eine gewisse Vorbereitung für das Kommende. Aber nach meiner Empfindung hat Tieck diese vorbereitenden Momente zu flüchtig behandelt. Die Liebe Golos, die neben seiner Rachsucht noch fortdauert und ihn zwei weitere vergebliche Anträge im Gefängnis versuchen lässt, vermag den plötzlichen Umschlag in Golos Gesinnung auch nicht überzeugend auszugleichen. Eine Häufung des gleichen Motives ist die weitere Folge. Fünf Liebesanträge zwischen den zwei nämlichen Personen! Das Volksbuch ist dabei keine Rechtfertigung. Es ist es höchstens für den Romantiker. Auch das widerliche Benehmen des Ritters gegen eine hochschwangere Frau, an dem sich vielleicht die Holzschnittmanier des Volksbuches nicht stößt, wäre in der modernisierten Darstellung besser weggeblieben.

Von diesem Punkte der Dichtung an wird Golo eine Zeit-

---

[1]) Tieck, Genoveva, 190, 13 ff.
[2]) Ebd., 191, 34 ff.

lang äußerlich activ und charakterisiert sich so indirect. Bei der Gefangennahme, bei der lügnerischen Botschaft an Siegfried, beim Betrug durch die Hexe und bei Vollstreckung des Urtheils greift Golo überall kräftig und leitend ein. Er benimmt sich dabei noch mürrisch gegen seine Umgebung. Nach Genovevas Verstoßung kommt wieder das Lyrische mehr zum Vorschein, Reue und Sehnsucht nach dem Zerstörten. Solange also Golo ein seelisches Ziel vor sich hat oder sein Sehnen an einem entschwundenen Glücke haftet, waltet das Lyrische vor; als ihm dieses Ziel eine Zeitlang aus den Augen schwindet, wird er von den Ereignissen ergriffen und muss sich selbst äußerlich activ zeigen. Trotz einiger Widersprüche und der überflüssigen Häufung directer und indirecter Charakteristik, was sich eben alles aus den romantischen Anschauungen heraus erklären lässt, ist die Gestalt Golos und besonders die Schilderung seiner Liebe eine bedeutende Leistung. Schon im „Blaubart“ hatte es Tieck ähnlich versucht, die Neugier der Agnes „von der leisesten Anregung allmählich zu einer unwiderstehlichen Gewalt“ sich steigern zu lassen, wie A. W. Schlegel rühmend anmerkte.[1])

In verwandter Weise wechseln directe und indirecte Charakteristik bei den Nebenfiguren. Das Thun des „wackeren“ Grafen Siegfried gibt dem harten Urtheile der Amme, er sei „wenig behend und sinnreich“, vielmehr „blöden Sinnes“ zum Theile Recht. Das Kind Schmerzenreich will Tieck nicht recht gelingen. Neben einzelnen herzlichen und kindlichen Worten spricht der unschuldige Sohn des einsamen Waldes wieder viel zu unterrichtet und zu altklug von der bösen Welt und vor lauter Frömmigkeit vergisst er den natürlichsten und unschuldigsten Antheil am Tode seiner Mutter. Die Amme trägt ein paar deutliche markante Züge, sie ist geschwätzig und eine lügnerische Kupplerin. Aus Liebe zu Golo geht sie von Genoveva zu ihm über und hilft, ihre Herrin verderben. Das Motiv der Liebe zu ihrem Pflegesohne tritt aber an entscheidenden Stellen viel zu wenig hervor. Daher fehlt auch ihrer Gestalt das Gerundete, und wir sind unbefriedigt. Die übrigen Menschen zeigen immer nur den einen oder anderen Zug. Soweit sie Träger vercshieden abgestufter Religiosität sind, wurden sie schon charakterisiert. Sie sind alle mitsammen ziemlich blasse nebelhafte Schemen.

---

[1]) WW., 11, 138.

Bei der Würdigung von Tiecks Charakterisierungskunst kommen also eigentlich nur Genoveva und Golo vornehmlich in Rechnung. Sie sind in ihrer äußeren Erscheinung zwar einheitlich, aber für ein Drama, das nur auf einer Phantasiebühne spielt, vielleicht nicht deutlich und scharf genug gezeichnet. Nicht ganz consequent durchdacht ist ihr inneres Wesen. Man freut sich aber, dass wenigstens ein positives und sogar ein reiches innerliches Leben da ist, das vielen anderen Figuren mangelt, bei Genoveva religiöses Empfinden, bei Golo leidenschaftliche Liebe. Die directe Charakteristik wird reichlicher verwendet, als nöthig wäre. Genoveva ist fast ganz ein ruhendes, beharrendes Charakterbild. Golo ist zwar beim ersten Erscheinen auch zur Hälfte fertig gezeichnet, jedoch das Wachsen seiner Liebe, das Misslingen seiner Absichten und die Folgen davon bringen Bewegung und Fortschritt in sein Dasein. Er ist gewissermaßen der unstäte, veränderliche Mensch neben Genoveva, die als geborene Heilige fast wandellos über dem Irdischen steht, wie ein Heiligenbild in der Kirche, das heute in demselben Gold- und Farbenglanze erscheint, wie längst und ehedem. Siegfried, Gertrud und die anderen untergeordneten Personen zeigen nur die eine oder andere Willensregung und bleiben, was sie im Anfang sind. Für diese Nebenfiguren ist Merkels Spöttelei nicht ganz grundlos. Er schreibt nämlich[1]: „Haben seine (Tiecks) Personen uns gesagt: ‚ich bin das!‘ und sie kommen nach einer Reihe von Jahren wieder, so wissen sie nichts zu sagen, als: ‚ich bin es noch!‘“ Übrigens redet später Tieck selbst Solger gegenüber mit großer Objectivität von seinen Geschöpfen.[2]) Mit Golo und Genoveva ist er noch zufrieden. „Nicht wahr, Golo ist fast durchaus, was man in der Malerei im edelen, großen Styl nennt? So das Meiste in Genoveva.“ „Im großen Styl“ nennt sonst Tieck Menschen voll mächtiger Leidenschaft im Gegensatz zu den kleinen, sanften, idyllischen Erscheinungen. Bei Genoveva kann er nur an das pompöse religiöse Pathos denken, wenn er vom „großen Styl“ spricht. „Otto, Karl Martell, Aquitanien, die Saracenen sind vielleicht gut gedacht als Gegensatz, aber ihre Großartigkeit ist manieriert; die Dienerschaft, Drago, selbst Wolf, Heinrich sind dem zu Ausgemalten gegenüber gleichsam nur in Umrissen.“

[1]) Briefe an ein Frauenzimmer, 26.
[2]) Nachgel. Schriften, 1. Bd., 501.

Wie in der Composition, so stellen sich auch in der Stilisierung hie und da jene künstlichen Parallelen und Contraste ein, die Tieck so gerne einflicht. Golo wird als überaus herrlicher Junker in breiter Exposition eingeführt und stirbt schließlich als Verbrecher. Genoveva tritt daneben recht bescheiden in kurzer Erwähnung ein, am Ende ist die Schilderung der Heiligen lauter Glanz und Herrlichkeit. Andererseits werden beide auch anfangs mit heimlicher Andeutung nebeneinandergestellt als „edler Herr“ und „edle Gräfin“, am Ende sind sie weltweit voneinander getrennt. Wenn der Schäfer aufzählend, Gertrud erzählend an der Hand der Jugendgeschichte Golos gute Eigenschaften entwickeln, so rundet es sich wie eine Art Chiasmus ab, wenn in der zweiten Hälfte zuerst die Hexe durch die Erzählung von Golos Herkunft und Siegfried wiederum aufzählend in der Anklagerede die Schattenseiten seines Charakters vorführen. Das „Zurückbeleuchten aller früheren Gedanken“ lobt Tieck einmal auch an Solgers Darstellungsweise. Golo und Genoveva theilen mit ihrer äußeren Erscheinung dasselbe Schicksal, die körperliche Schönheit beider wird zur Hässlichkeit: Golo jedoch ist auch innerlich hässlich geworden, Genoveva wurde (oder blieb) eine Heilige. Es scheint zu Tiecks eigenstem künstlerischen Wesen zu gehören, dass sich ihm leicht und von selbst solche leise, unter der Oberfläche halb versteckte Beziehungen und Zusammenhänge anspinnen. Diese Neigung und eine idealisierende Allgemeinheit müssen wir als kennzeichnende Seite seiner Charakterschilderung festhalten. Über allerlei Widersprüche innerhalb der Charaktere gleitet der Blick des romantischen Dichters sorglos hinweg und der Meister der lyrischen Stimmung ist zufrieden, wenn die einzelne Scene ihren richtigen „Ton“ erhält, wenn die Scenen bunt und mannigfaltig wechseln und erst das Ganze sich wieder zu einer gewissen Einheit zusammenschließt. „Vernünftiges Chaos.“

6. Der Stil.

Vom Charakter des romantischen Stiles, wie er sich in der Blütezeit der Schule (1797—1801) entfaltet, gibt Petrichs kleine Schrift „Drei Kapitel vom romantischen Stil“,[1]) ein sehr lehrreiches Bild. L. Tieck steht theilweise im Mittelpunkte dieser

[1]) Leipzig 1878.

Untersuchungen und auch auf seine „Genoveva“ wird in manchen Punkten Rücksicht genommen. Da Petrich aber eine zusammenfassende übersichtliche Darstellung im Auge hatte, so konnte eine einzelne Dichtung nach ihrer sprachlichen Seite naturgemäß nicht erschöpfend betrachtet werden. Indem ich dankbar annehme, was der Vorgänger bietet, versuche ich, die Untersuchung der einen Dichtung Tiecks zu vervollständigen.

Im Sprachstile müssen wir immer den künstlerisch-sprachlichen Ausdruck dessen suchen, was die dichterische Einbildungskraft innerlich im Geiste sich formte, und Hauptaugenmerk der stilistischen Untersuchung muss es sein, die Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Ausdruck soweit als möglich zu verfolgen. Tiecks „Genoveva“, die inhaltlich eine romantische Universalpoesie im kleinen sein möchte, bildet ein sehr buntes Conglomerat von Motiven und Stimmungen. Man darf da im vorhinein nicht allzuviel von einem einheitlichen Stilcharakter erwarten. Ein solcher war vielleicht nicht einmal vom Dichter beabsichtigt. Da es den vorhergehenden Beobachtungen wenigstens gelang, drei wichtige Elemente zu greifen, welche die Dichtung zumeist beherrschen und ihre Physiognomie wesentlich bestimmen, das Religiöse, das Alterthümliche und ein eigenartiges Naturgefühl, so liegt es auch nahe, diese Grundströmungen in der Stilisierung zu verfolgen; denn diese eigenartigen Stimmungen müssen sich in angemessenen, eigenartigen Worten und Bildern äußern, um dem Gemüthe des Lesers wiederum ähnliche Stimmungen zu suggerieren.

Die von der Naturphilosophie vielfach befruchtete Weltanschauung der meisten Romantiker ahnt und sucht hinter der sichtbaren Welt eine höhere, unsichtbare, geistige, und bemüht sich ohne Aufhören mit verlangendem Seherblick in dieses unbekannte Jenseits einzudringen. Das gibt auch ihrer Stilistik ein eigenartiges Gepräge.[1]) Tiecks „Genoveva“, die nur an einzelnen Stellen von der Naturphilosophie berührt wird, ist überwiegend von der christlich religiösen Auffassung beherrscht. Die transscendentale Welt und was sonst zur Religion gehört, ist darum hier zum größten Theile identisch mit den christlichen Anschauungen von Leben und Jenseits und wird nur in geringerem Maße von Naturphilosophie und Böhmes Theosophie bestimmt.

[1]) Petrich, 26 ff.

Die Stilmystik — ein von Petrich geprägter Terminus — in der die Beziehungen zwischen Welt und Überwelt sich spiegeln, wird darum hier eine vorwiegend christliche Färbung annehmen, die „Gefühle der Andacht", „die Wunder der Legende", das „Unglaubliche" werden in erster Linie eine christliche Sprache reden.

In ziemlicher Anzahl verwendet Tieck in der That religiöse Ausdrücke und Wendungen, wie sie in Gebet und Predigt und in Erbauungsbüchern einen ständigen Wortschatz bilden, z. B. „erbauen", „frommes Herz", „liebe treue Seele", „unsere heilige Religion", „Inbrunst", das Schlusswort „Amen", die fromme Grußformel: „Es segne Euch der Herr, behüte Euch, er sei mit Euch auf allen Euren Wegen" oder „Nun gute Nacht, der Herr mag Euch bewahren mit seinen auserwählten Engelschaaren" oder „Schön warmer Tag. Gelobt sei Jesus Christ". Karl Martell citiert betend die Psalmworte: „Gedenk' nicht meiner Sünde! Geh', o Herr, nicht mit mir in's Gericht!" Biblische Worte werden verwendet in der Schilderung der Visionen,[1]) in Dragos Erbauungsrede[2]) und vereinzelt noch öfter. Genoveva gebraucht ein paarmal die Worte des Vaterunser.[3]) — Mit religiösen Gewohnheitsphrasen, wie „was Gott mir beschieden", „mit Gottes Hilfe", „wollte Gott", „bewahre", „Gott lass es ihm wohl geh'n", „Gott helf' mir meiner Sünde", „Gottlob", „Herr Gott", „heiliger Gott", „Gotteswelt" u. dgl. ist Tiecks Stück reichlich bedacht und diese verschiedenen Ausrufe und Anrufe werden hier ohne Unterschied von guten und schlechten Christen gebraucht.

Die Gefühle der Andacht entfalten sich im Gebete und in der frommen Betrachtung. Das Gebet erscheint in der „Genoveva" gewöhnlich in der Form des feierlichen Anrufes. „O Auge Gottes, das vom Himmel schauet, nimm Du ihn gern in Deinen großen Schutz" . . .[4]) Ein wenig lahm klingt daneben Karl Martells Aufforderung zum Preise Gottes an die Umgebung:[5]) „Der Herr hat wundervoll für uns gestritten, man preise ihn durch laute Freudenlieder, man bring' ihm Dank und lasst uns kindlich bitten." Die religiöse Belehrung und Ermahnung kleidet

[1]) Genoveva, 173 f., 315 f.
[2]) Ebd., 211 ff.
[3]) Ebd., 301, 310.
[4]) Ebd., 138; vgl. 143, 167, 206, 255.
[5]) Ebd., 152; vgl. 169, 210.

sich gern in die Form der Anrede. „So wird Euch Gott mit seinem Schirm geleiten . . .“[1]) Wir finden auch die allgemeine Form des betrachtenden Vortrags, der nur lose in den Dialog eingehängt erscheint. Hieher gehört die Rede des Kapellans an Genoveva,[2]) sowie die Betrachtung Dragos über die irdischen Leiden.[3]) Da diese an die Lesung der Legende anknüpft, so gemahnt sie schon an jene Art von Predigten, die Novalis schreiben wollte. Noch mehr ist dies der Fall, wenn sich eine solche Rede an eine kleine Gemeinde richtet, wie Wendelins Erklärung der Heiligenbilder.[4])

Um den Krieg Karl Martells als Kreuzzug erscheinen zu lassen und den Enthusiasmus des frommen ritterlichen Kämpfers zum Ausdruck zu bringen, nimmt der Dichter eine Reihe stilistischer Mittel zuhilfe. Mit Wendungen, wie „heiliger Krieg“, „für Christum fechten“, „in Christ bestehen“ und verwandten Phrasen wird nicht gespart. Es wird immer an Stellen, wo man hin und wieder auch „die Feinde“, „die Unseren“ erwarten möchte, consequent „die Heiden“, „die Saracenen“, „der Muselmann“, „die Ungetauften“ und auf der anderen Seite „die Christen“ eingesetzt. Die Mohren rufen: „Mahom!“ „Allah!“ „Beim Allah!“ die Christen: „in Gottes Namen denn!“ „Herr Christ, magst mir im Streit beisteh'n!“ u. s. f.

Gegen Ende der Dichtung sehnt sich alles nach der Ewigkeit und diese Sehnsucht spricht auch aus manchem eigenthümlichen Worte heraus. Genoveva blickt aus der Wüste aus „in das schöne Land“.[5]) „Schon schlaf' ich ein, schon zieht mein Geist von hinnen.“[6]) „O lass sie zieh'n, denn das ist ihr Verlangen, nach Himmelslichte steht ihr frommer Sinn.“[7]) „Sie geht voraus, wir kommen nach in unsers Vaters Haus.“[8]) „Ach Gott, magst . . . uns auch ein feines, sel'ges Ende geben.“[9]) Siegfried hofft in Gottes Licht zu funkeln.“[10]) Das Leben ist eine „Wall-

[1]) Genoveva, 111; vgl. 277 ff.
[2]) Ebd., 135.
[3]) Ebd., 211 ff.
[4]) Ebd., 110 f.
[5]) Ebd., 284.
[6]) Ebd., 286.
[7]) Ebd., 313.
[8]) Ebd., 314.
[9]) Ebd., 317.
[10]) Ebd., 320.

fahrt“ nach dem Himmel. In all diesen Worten der Himmelssehnsucht liegt wegen ihrer schlichten Einfachheit eine große Kraft und immer erwecken sie die Vorstellung vom Hinwegsehnen und Hinausblicken aus dieser Welt nach einem fernen, schönen, seligen Lande. Dies gibt den letzten Theilen der „Genoveva“ einen sanften, wehmüthig-frohen Anhauch, der sich recht glücklich mit der großen Stille und Einsamkeit zu poetischer Wirkung eint. Wie wir früher die Poesie des Fernen in die Naturstimmung hereinklingen hörten, so mengt sich hier mit anderen religiösen Empfindungen dieser echt romantische Sehnsuchtsklang, den wir noch in Eichendorffs „Ewig träumen von den Fernen“ deutlich vernehmen.

Ein Lieblingswort Tiecks und der Romantiker ist das Wörtlein „wunderbar“[1]) und daran reihen sich verschiedene Synonyma. Nicht bloß das eigentlich Wunderbare wird bei Tieck als solches bezeichnet, sondern „wunderbar“, „wundervoll“ u. s. w. begegnen uns auch dort gerne, wo es sich nur um etwas Außerordentliches im gewöhnlichen Sinne handelt. Wir hören von Golos „wunderbarer Tugend“. Zulmas Thun ist „wundervoll“, sie ist ein „wunderbares, unglückselig Weib“. Die Saracenenschlacht ist „wundervoll“ und „wundersam“. Genoveva ist für Golo ein „Wunder“, sie „weckt die hohen Wunder auf aus verborgenen Tiefen“. „Wunder über Wunder“ ruft auch Gertrud bei Genovevas Einkerkerung. Dann begegnen uns wieder „Wunderschein“, „wunderthätig“, „wunderlich“, „Zauber“, „Zauberschein“ neben häufigem „seltsam“, „seltsamlich“. Solche Wörtchen sind allerdings einzeln genommen fast gewichtlose Atome, in Masse aber die Sprache erfüllend, sind sie imstande, selbst jenen Theilen der Dichtung, die nicht gerade Sammelpunkte religiösen Empfindens sind, eine Art religiöser Färbung zu verleihen und in uns beständig das Gefühl des Außerordentlichen anklingen zu lassen. In einer Dichtung, die das Unglaubliche in Verbindung mit der nächsten, überzeugenden Gegenwart zeigt, muss auch das Irdische dem Wunderbaren etwas näher gerückt werden, damit sich für unsere Phantasie nicht eine zu unübersteigliche Kluft zwischen beiden Welten aufthut.

Das Wunderbare entfaltet aber seine besonders blendende Leuchtkraft in den Wundern und Visionen, die der Dichter

---

[1]) Vgl. Petrich, 101 ff.

jedesfalls selbst als die Gipfelpunkte des Religiösen in der „Genoveva“ ansah. Beide werden fast immer in Erzählungsform vorgeführt. Genoveva erzählt jedesmal selbst ihre Vision in einer feierlichen Rede, die von Vergleichen und Bildern förmlich überströmt. Alles, was Bilder von Licht und Glanz, von Gesang und himmlischem Klang in unserer Phantasie erwecken kann, wird zuhilfe gerufen, um den Eindruck der übernatürlichen Herrlichkeit zu erwecken. Dasselbe gilt auch von den Wundern in der Wüste, soweit sie mit himmlischen Dingen in Verbindung stehen. Die epische Erzählung wird gelegentlich mit Lyrik durchwoben. Der Dichter lässt die Erzählerin das einemal direct sagen, wie ihr zumuthe war. „Da fühlt' ich erst die Kraft der Religion . . .“[1]) „Mir war, als schaut' ich schon den höchsten Thron . . .“[2]) Ein andermal wieder erzählt der Dichter selbst: „Das kam wie Blumen um sie her entsprossen . . .“[3]) Die überirdischen Dinge, die hier der Dichter schildern soll, sind Vorstellungen, die jede deutliche Darstellung, alle scharfen Contouren ausschließen, und Tieck wie seine Genossen lieben das Unbestimmte, Verschwimmende, weil es die Stimmung des Unendlichen erweckt. Darum die unbestimmten Vergleiche und hypothetischen Wendungen. Das Unbestimmte wird denn auch manchmal direct betont. „Wie er gestaltet, kann ich niemand sagen, was ich gefühlt, kann keine Zunge sprechen.“[4]) Hypothetisch heißt es: „Wie wenn das Morgenroth die Knospe wäre . . .“[5]) „Mir war, als schaut' ich . . .“[6]) „Ich war in Angst, ich möchte . . .“[7]) In der Schilderung der letzten Vision fallen aber die unbestimmten syntaktischen Fügungen weg. Es soll auch durch die Sprechweise der Eindruck erzielt werden, dass Genoveva, in die himmlischen Mysterien bereits eingeweiht, sich schon sicherer in diesen erhabenen Sphären fühlt. In der Darstellung dieser hohen Dinge herrschen die langen Perioden vor. Der großartige Inhalt und die Stanze fordern eine breitausmalende, reich hinflutende Sprache.

Für die mehr märchenhaften und rührenden als eigentlich hohen Wunder von der Hirschin und den zutraulichen

---

1) Tieck, Genoveva, 174, 33.
2) Ebd., 174, 35.
3) Ebd., 277, 5, 275, 7, 275, 20.
4) Ebd., 174, 17 f.
5) Ebd., 174, 25.
6) Ebd., 174, 35.
7) Ebd., 175, 3, 288, 6 ff.

Thierlein der Wildnis sucht der Dichter auch seiner Sprache einen mehr naiv herzlichen Ton zu geben. „Komm, fromme Hirschin, du mir zugesandt, du blickst mich an mit treuen, lieben Augen.“[1]) Besonders müssen hier die Deminutiva mithelfen.[2]) „Die Vöglein sich auf Hand und Häuptlein schwungen . . .“ „Gieng's Kindlein aus . . . so liefen auch die frommen Tierlein mit.“ „Die Tierlein kommen schon . . . die Vögelein sind dort . . .“ Die kindliche Sprache, die von den „Händen“ der Thierlein, eine Sprache, wo der Sprecher von sich in der dritten Person redet, ahmen die Worte Schmerzenreichs nach:[3])

„Wo Kräuter sind, da setzen sie die Hände,
Dass Schmerzenreich sie desto bälder fände.“

Das Unheimliche, Ungreifbare der düsteren Geistererscheinung fordert wieder andere sprachliche Mittel. Unbestimmte Ausdrücke und Vorstellungen, die aber alle auf Grauen und Schrecken, auf Unheimliches hinzielen, wirken hier zusammen.[4]) Situation: „In einer Nacht . . .“ Siegfried „dünkt es“, dass ein „Wesen“ (also ganz unbestimmt, welcher Art) in seine Kammer trete. Das Wesen aber hebt „die kalte Hand“, sein „todter Blick verkündigt Pein und Jammer“. Es wächst das Gespenst so halbdeutlich aus dem Dunkel heraus. Es wälzt sich ins Bett, beim Hilferuf verschlingen es die Wände, es ist ein „Geist“. Das „Gespenst“ erscheint wieder, es verwirrt Siegfried „Sinn und Glauben“, es macht ihn kalt erschaudern, es starrt mit todten Blicken. Als sich Siegfried hilfbereit erklärt, erhebt es die weißen Finger und winkend fängt es an hinwegzuschleichen. All diese Merkmale und Handlungen des Gespenstes in den angeführten charakteristischen Wendungen wirken sehr gut zum einheitlichen Eindruck des Unheimlichen zusammen.

Wunder und Visionen werden vom Dichter meist und zwar in bewusster Absicht episch dargestellt und dieser Umstand verdient auch Beachtung. Der Epiker hat nach Tiecks Ansicht dem Wunderbaren gegenüber eine leichtere Stellung als der Dramatiker. Denn in der Erzählung wird das Wunderbare nicht so lebhaft vor das kritische Auge geführt als auf der Bühne und der

---

1) Tieck, Genoveva, 264.
2) Ebd., 277 ff.
3) Ebd., 280.
4) Ebd., 271 f.

Leser sieht es nur durch das Auge des Dichters. Die wunderbare Hirschin, Tod und Engel treten aber nichtsdestoweniger in der „Genoveva“ auf die Bühne. Um für ein solches Wunder Glauben zu erlangen, gilt es, dasselbe gehörig vorzubereiten, damit wir es als glaublich hinnehmen. Das thut Tieck auch. Wir leben bei ihm in einer wunderbaren Welt von Anfang an. Als dichterischer Traum ist das Ganze gedacht. Eine verwirrende Mannigfaltigkeit lässt den Geist nie so lange auf einer Erscheinung haften, dass diese allzu reale Existenz gewänne. Das katholische Mittelalter und das Gebiet der Legende ist für Tieck ein wunderbarer Boden, auf dem nichts Unglaubliches und Wunderbares überraschen kann. Der religiöse Ton der Sprache hält uns ziemlich das ganze Stück hindurch in der religiösen Sphäre fest. Die „wunderbare“ Schlacht, der „Unbekannte“, die Erzählung der ersten Vision, Astrologie und Hexenkunst, die Rettung aus Mörderhand gehen voraus. Dann folgt das geringere Wunder mit der Hirschin, darauf die Erzählung der großen Wunder in der Wüste, und nun ist „der richtende Verstand soweit eingeschläfert“ und die Phantasie an das Wunderbare gewöhnt, dass selbst eine leibhaftige Engelserscheinung die künstlerische Illusion nicht mehr zerstören kann. Zu diesen Erwägungen gelangt man zwanglos, wenn man Tiecks Gedanken über das Wunderbare bei Shakespeare sich in Erinnerung ruft.[1]

An einzelnen Stellen tritt in der Genoveva eine mystische Naturphilosophie auf, die sich mit Jakob Böhmes theosophischen Phantasien gerne vermengt. Wie dabei auch sprachlich ein Gemisch aus Altem und Modernem entsteht, zeigte uns die Betrachtung des Jakob Böhme'schen Einflusses auf die „Genoveva“. Auch der einzelnen pantheistischen Wendungen wurde schon gedacht.

In die fromme Legende spricht zuweilen das Schicksal oder die unheimliche Natur ein düsteres Wort hinein. „Das Schicksal hat es so gefügt“, „die Fäden des Schicksals verlaufen“, ein geheimnisvolles „muß“ oder die unbestimmte Wendung „uns selber nicht gehört das ird'sche Leben“ sagen, dass ein unerklärtes und nur dem ahnenden und schauernden Gemüthe fühlbares Etwas den Menschen treibt und lenkt. Das Schicksal ist eine „wilde Macht, vom Himmel heruntersiegend“. „Oben das böse Verhängnis lacht.“

---

[1]) Vgl. Krit. Schriften, 4, 154.

„Himmel und Erd' in ihrer Gewalt uns hegen,
Die Sternenkreis' um uns Gewinde legen,
Allseitig in Ketten der hohen Natur geschlagen,
Welche Kraft will sich durch all' diese Netze wagen.“[1])

Ähnlich sagt Golo von seiner Leidenschaft: „Hält mich ein Zauber doch in ehernen Netzen . . .“ Das ist die Sprache des Tieck'schen Naturfatalismus. Jedes Wort und jede Wendung soll ein Ausdruck des unheimlichen und unfassbaren Bangens und Schauerns vor dem eisernen Schicksalszwange sein und diese fatalistische Stimmung auch dem Leser mittheilen.

* * *

Mit der Vorliebe Tiecks für das Poetische an den „alten Urkunden“ deutscher Poesie wuchs in ihm zugleich die Vorliebe für den archaistischen Stil.[2]) Die Vorliebe führte zur Nachahmung und so tragen besonders jene Schriften, die in den Jahren der Freundschaft mit Wackenroder oder aus den Anregungen dieser Jahre entstanden, das alterthümliche Stilkleid in wenig verändertem Zuschnitte an sich.[3]) A.W. Schlegel[4]) betrachtet es 1801 als ein gutes Zeichen an der romantischen Dichtergeneration, dass sie auf die ältere, poetischere Sprache zurückgreift. Er meint, die Dichter seien berechtigt, nicht nur bis ins 17. Jahrhundert, „sondern bis zu den ältesten Denkmälern unserer Sprache zurückzukehren, um das brauchbare Veraltete, das noch verständlich sein kann, zu erneuern; wobei es sich zeigen wird, dass wir reicher an einheimischen Schätzen sind, als wir wissen“.[5]) Nur ist es heute nicht mehr ganz leicht, den archaisierenden Charakter der romantischen Werke richtig abzuschätzen und auf die Bestrebungen dieser Dichter einzugehen; es liegt die Sache hier ähnlich, wie beim Costüm. Der Leser, der an Freytag und Scheffel sich seine Vorstellungen vom archaisierenden Stile bildete, bringt andere Forderungen und Vorstellungen mit, als

---

[1]) Tieck, Genoveva, 289.

[2]) Tieck, Schriften, 11, LXII ff.

[3]) Vgl. Petrich, 47 ff.

[4]) A. W. Schlegel, WW., 10. Bd., 183. Auch Novalis verlangt für eine romantische Dichtung eine „gewisse Alterthümlichkeit des Stiles“. (Schriften, 3, 236.)

[5]) Wie nahe sich die Gedanken der Romantiker mit denen berühren, die Herder, der Theoretiker der Sturm- und Drangzeit, in den „Fragmenten zur deutschen Litteratur“ aussprach, liegt auf der Hand.

der Leser, der vor hundert Jahren von den Werken der Classicisten kam. Wielands „Geron" und Goethes „Faust" waren nur vereinzelte Erscheinungen mit ähnlicher archaisierender Sprache. Vollends fremdartig erscheint uns, was Tieck selbst in der Zeit seiner alterthümelnden Schwärmerei eigentlich alles als Archaismus und somit als sprachlichen Vorzug einer Dichtung gelten ließ. Dies seine eigene Erklärung:[1) „... das Zufällige, Entstellte, die Abkürzungen, die oft die Sache dunkel und unverständlich machen, die Ungeschicklichkeit der Abschreiber und Umarbeiter, ja Schreib- und Druckfehler können am Ende, wenn die Vorliebe schon bis zum Phantastischen gesteigert ist, diesen Dingen (Volksbüchern) einen Wert geben, der natürlich bei abgekühlter Überlegung wieder verschwindet". Diese seltsame Vernarrtheit in alles, was mit den alten „Schartecken" zusammenhieng, lässt vielleicht manches in Tiecks eigener alterthümelnder Sprachweise als absichtlich und gewollt erscheinen, was man gerne im ersten Augenblicke als Druckfehler und Schleuderhaftigkeit ansehen möchte.[2]) Denn nach seiner angeführten Erklärung kann eigentlich alles, was den Regeln der gewöhnlichen Schriftsprache laut oder leise Hohn spricht, als Archaismus sein Dasein rechtfertigen. Zu so argen Consequenzen kam er übrigens in seiner dichterischen Praxis glücklicherweise nicht. Aber manches wird nur vom Gesichtspunkte jener Äußerungen aus verständlich.

Nicht alle in der „Genoveva" eingestreuten Archaismen wirken gleich mächtig auf die Phantasie des Lesers. Am sichersten und kräftigsten wird diese von jenen Worten und Wendungen in die alte Zeit zurückgelenkt, die wirkliche Thatbestände einer vergangenen Culturperiode ausdrücken. Wenn Siegfried „seinem Lehensherrn" Karl Martell als „wackrer Grafe" dient, wenn er den „Knaben" Golo zum „Vogt" seines Schlosses bestellt, wenn von „Freien und Vasallen" die Rede ist, wenn Golo mit der „Armbrust" auf der Jagd erscheint, so haben wir Worte vor uns, von denen jedes uns direct ins Mittelalter, oder wenigstens in eine ältere Zeitperiode (die Romantiker rechnen auch das 16. Jahrhundert noch zum Mittelalter) hineinführt. Mit dem bloßen Worte wird ein Complex von Vorstellungen älterer Cultur-

[1]) Tieck, Schriften, 11. Bd., XLII.

[2]) Diese Meinung wird noch durch den Umstand bestärkt, dass Tieck auch in den späteren Neuausgaben fast alles stehen ließ, wie es in der ersten Ausgabe stand.

zustände und Thatsachen vor unserer Phantasie sichtbar. Auch der „Sternengucker" und die Hexe mit ihrem mystischen Welsch aus Jakob Böhme vom „Figurieren" und „Korporieren" etc. versetzen uns in eine ältere Zeit zurück.

Solche Archaismen ersten Ranges, wie sie wohl heißen könnten, sind in der „Genoveva" nicht sehr häufig. Umso zahlreicher begegnen uns archaistische Worte, Wortformen, Wendungen und syntaktische Fügungen, die, über die Diction reichlich hingestreut, mehr äußerlich das alterthümliche Colorit verstärken helfen. Auch hier kommt nicht die Herkunft der Worte aus einer bestimmten älteren Periode, sondern aus einer älteren Zeit überhaupt in Betracht. Das ehrende Epitheton trefflicher Leute ist „wacker". Wir lesen weiters „empfahen", „Mauren", „doppel", „gläuben", „fleug", „zeucht", „verbeut", „beut", „geneust", „dann" und „wann" für „denn" und „wenn", „anjetzt", „hernacher", „heraußer", „annoch", „zumal", „alleweil", „allhie", „allhier", „letzt" = jüngst, „was" als Conjunction für „wie", „mit erstem" = bei nächster Gelegenheit, „weil" = während, „inskünftige", „Urtel", „Trutz", „Schalk" in der alten Bedeutung, „dick" = dicht, „fein" (ein „feines sel'ges Ende"), „frei" als hervorhebendes Adverb, „spat". — Es finden sich vollere Formen aus der älteren Zeit. Die Anredeform „Lieben", „lieben Brüder", „lieben Freunde". Dann „Grafe", „Glücke", „Herre", „Gotte", „Herze", „Hofemeister", „Siegefried", „zurücke", „drinne", „leichte", „edele" etc. Nach Analogie dieser volleren Formen scheinen „deine" = dein und „im Maie" gebildet zu sein. Alterthümlich gemeint sind auch verkürzte Formen, wie „(ge)kommen", häufiges „all" = alles, „mal" = einmal, „Wohlgefall", „Kriegsmann(en)", „schlug" = erschlug, „ließest" = verließest, „schüchtern" = einschüchtern, „barmte", „bost", „rückkehren", „mein(e) Genoveva", „vorteilen" = übervortheilen, „(er)kennen", „(be)gründen", „schweigen" = schweigen machen, „du willt" = du willst, Präteritalformen, wie „schwungen", „sungen", „erklungen", „gepreist", „rennte", „sie hätte mir bekennt".

Tieck verwendet Ausdrücke, die der gewöhnlichen neueren poetischen Sprache fremd sind. „Den Tod den Sündern geben" = von der Hand der Sünder sterben, „er wäre besser (tauglicher), bei der Meß' zu dienen", „kann ich in's Lager ein Gespötte bringen?" „die Zunge rollt im Kopfe", „als Bote stehen" =

das Botenamt versehen, „ein wachsam Auge führen", „Rede geben", „verkehren" = moralisch schlecht machen, „die Töne thaten zu mir", „die Erde muss geöffnet sein" (werden), „damit es ein frommes Christenkind erfunden wäre" (würde). — Bei zusammengesetzten Ausdrücken fällt mitunter ein Bestandtheil weg. „Es geht (mit) uns schief", „ich halte Euch (für) krank", „denk (an) des Geduld, der dorten hängt am Kreuz", „schon (ist es) Glück genug", „(es) mag wohl (sein)". Auch allerhand syntaktische Kühnheiten und Unebenheiten müssen nach Tiecks Auffassung zum Archaistischen gerechnet werden. Es wird z. B. der Satz ohne vorausgehendem Comparativ mit „als" fortgesetzt. „Betet . . . kreuzigt die Brust, als dass Ihr so die heil'ge Kirchenstille stört", „es ist Pflicht, man lässt sie nicht allein", dass die Berge „von dem Hall geschlag'ner Waffen, Schilderklang ertönen", „er sei der Dein' im Tode oder Leben", „(es) schwung sich (etwas) über meinem Haupte, wie ein Singen", „wie (sie) Leib und Blut an Christi Tisch genossen, so mussten sie zum Dank ihm beides bringen", „Ihr glaubt doch nun, was Ihr geseh'n, ihn Sünde mit der gnäd'gen Frau begeh'n", „zu spät umzukehren (= da es zu spät ist, dass ich umkehre), muss der Frevel ewig währen", „(ich) fürcht' mich", „es ist in wilder Wüst' all' ihre Lust, und (sie) fürchtet . . .". Die Zaubersprüche der Hexe, welche den Zweck haben, Siegfrieds Sinn zu verwirren, sind darum auch selbst syntaktisch verworren. Auch die Stanzen des heil. Bonifacius sind im Satzgefüge oft recht bequem gehalten. Z. B. „ihr war, als muß (müßte)", „sie vernimmt im leisen Chore singen . . .", „Das Bild streckt seinen Arm in während Klingen". Zu den Eigenthümlichkeiten aus älterer Zeit gehört noch der Gebrauch des adversativen „und". „Hoffend, und ich ward verstoßen", „Eine Schlacht! Und bedenkt Ihr denn nicht . . .", „Unschuldig ach! Und keiner steht mir bei". Wir finden die Construction mit „thun". „Sense thut schon blinken", „Kein Gedanke mich hier erreichen thut". Das Perfectum statt des Präteritums: „hat sie dann gesprochen", „[illegible] und wenn's vor Kälte zittern dann gemußt". In manchen Fügungen hört sich auch die Nachstellung des Attributes ein wenig alterthümlich an. „Es schändet Dich als einen Christen rein, verbunden mit dem Mohrenweibe sein", „ein Ritter bieder", „o Crucifix, o Jesu Christe bieder", „dieser Knabe fein".

Entschieden archaisierend ist wiederum der Gebrauch

lateinischer oder lateinisch flectierter Worte oder halblateinischer Wortformen. „Italia“, „Hispania“, „Carol“, „Carol Magnus“, „Karl Martellus“, „geistlich Regiment“, „Glorie“, „glorreich“, „vom St. Laurentio und Sebastian“, „Abatissin“, „Genovevam“, „Gebete rezitieren“, „das Paternoster nehmen“, „Ora pro nobis sancta Genoveva“. Tieck unterlässt es auch nicht, jenen auftretenden Personen, die er unabhängig vom Volksbuche einführt, gut altdeutsch klingende Namen zu geben, wie Kunz, Wolf, Otho, Günther, Gertrud, Else, Grimoald, Winfreda.

„Ich bin der wackre Bonifacius“, „. . . seid aufmerksam und laßt Euch gern in alte deutsche Zeit zurückeführen“, „vernehmet die denkwürdige Geschicht' von uns'rer Genoveva heil'gem Leben . . .“, der belehrende Zuruf an die Leser „o laßt uns alle diesen Wandel führen, daß wir die Tugendkron' erlangen . . .“, diese Anreden und Ermahnungen an das Publicum, die altfränkische, naive Art, wie sich der heil. Bonifacius einführt, werden mit Bewusstsein von Tieck angewendet, um den rührenden Ton des alten Volksbüchleins nachzuahmen; denn gerade dieser hatte ihn auch besonders entzückt. In dieser Zeit hält Tieck technische Unbehilflichkeit noch für liebenswürdig.[1]) Auf altväterische Herzlichkeit zielen jedesfalls auch die Verbindungen der Adjectiva mit einem „wohl“, „hoch“, „recht“, „aller“ u. dgl. ab. „Liebwerthestes Gemahl“, „dreimal edler Jüngling“, „vor dem allerteuersten Marienbilde“, „recht dunkelrotes Blut“, „allerliebster Golo“, „wohledele Frau Gräfin“, „das allerschönste Glück“, „das allerliebste Wohlgefallen“, „ein einzig armes Mal“, „allerreinste Tugend“. Eine alte Färbung der Sprache unterstützen die Adjectivbildungen auf „-lich“ und besonders die auf „-iglich“. „Bedächtiglich“, „bescheidentlich“, „böslich“, „festiglich“, „fröhlichlich“, „leichtiglich“, „wonniglich“, „sänftlich“, „sündlich“, „seltsamlich“. Erwähnt sei noch die doppelte Negation. „Auch ziemt sich Stolz für keinen Christen nicht“, „nie keine Unthat“, „nimmer keine Lust“ . . .

Manche von diesen Proben ließen sich vermehren, ohne jedoch dadurch etwas Neues dem bisherigen Materiale beizufügen, das uns bereits einen Einblick in Art und Weise gewährt, wie Tieck seine „Genoveva“ mit einer künstlichen, archaistischen

---

[1]) Kühler urtheilt er hierüber nach zehn Jahren in der Vorrede zum „Altenglischen Theater“, II, XIII.

Patina überzieht. Künstliche „Schreib- und Druckfehler“ zu machen unterlässt er zwar, aber eine gewisse Nachlässigkeit in der Schreibweise, ein absichtliches Abweichen vom Correcten, also eine Tendenz nach jener Schreibart hin, die er an den alten Volksbüchern abgöttisch bewunderte, lässt sich nicht verkennen. Der Reiz des Alterthümlichen und Seltsamen steht dem Romantiker höher als die frostige Correctheit, die man gerne den Rationalisten überlässt. Diese mochten sich aufs neue ärgern, wie sie sich einst über den Stil des „Götz“ geärgert hatten.[1]) Wie bei der Behandlung des Costüms geht der Dichter auch hier nicht mit ängstlicher Consequenz zuwerke, er holt sich seine Archaismen nicht gerade aus einer bestimmten älteren Periode unserer Sprache her. Er wechselt manchmal zwischen altem und neuerem Ausdruck ohne ersichtlichen Grund und schreibt einmal „Thurn“, das anderemal „Thurm“, einmal „Grafe“, ein andermal „Graf“; er flectiert die Eigennamen „Christus“, „Genoveva“ bald deutsch, bald lateinisch. Rhythmus und Reim sprechen selbstverständlich in vielen Fällen ein Wörtlein mit, wie sich leicht beobachten lässt. So entscheidet der Rhythmus, ob „Herr“ oder „Herre“, „Siegfried“ oder „Siegefried“, „Hofmeister“ oder „Hofemeister“, „Karl“ oder „Karol“ gesetzt wird. Daher schreibt sich wohl zumeist diese durchgehende Abwechslung in den Formen. Dass Tieck sich auch in der Sprache keinen Zwang in consequenter Anwendung der Archaismen auferlegt, kommt dem Gesammteindrucke nur zugute. Allzu große Ängstlichkeit hierin würde das Alterthümliche nur gezwungener, steifer und verkünstelter erscheinen lassen, als diese leicht aufgetragene Färbung.

Trotz der schweren Menge von Archaismen lässt sich andererseits bei einer so ausgedehnten Dichtung, wie es die „Genoveva“ ist, eigentlich nicht von einem Überflusse sprechen und Solgers Urtheil,[2]) es sei in diesem Punkte „mehr als räthlich“ geschehen, ist nicht recht verständlich. Wahrscheinlich meint Solger, der jenen extrem romantischen Grundsatz, nach welchem selbst sprachliche Unebenheiten zu archaistischen Schönheiten werden, kaum je anerkannte, dass Tieck seine alterthümliche

---

[1]) Vgl. E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, Jena 1875, S. 258 und 274.

[2]) Solger, a. a. O., 1. Bd., S.

Sprachfärbung zu oft auf Kosten des neuhochdeutschen Sprachgefühles anstrebte und so kann man das „mehr als räthlich“ in der That auch heute unterschreiben.

* * *

In der sprachlichen Darstellung des Naturgefühles, das in der „Genoveva“ eine so bedeutende Rolle spielt, zeigt Tieck wieder recht seine Fähigkeit als Stimmungspoet. Die stilistische Behandlung ist hier nicht immer ganz gleichwertig. Dem Romantiker ist es beim Landschaftsbilde weniger um einen bestimmten Inhalt, als um die Seele, um den Stimmungshauch, der über der Naturscenerie schwebt, zu thun, wie uns die Kunstgespräche im „Sternbald“ belehren. Das hier von gemalten Landschaften Gesagte gilt natürlich auch vom dichterischen Landschaftsbild und Novalis kann sich wie Tieck Gedichte denken, „die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen“. Tiecks Naturstimmungsbilder zeigen nicht selten dieses Zusammenhanglose und Verschwimmende. Davon schreibt sich ihre eigenthümliche Stilisierung her. Bezeichnend ist das Lied des Schäfers „Himmelblau, hellbegrünte Frühlingsau . . .“, das nur als musikalische Phantasie gedacht ist und im „Sternbald“ die Überschrift „Schalmeyklang“ trägt. In Golos Frühlingsschilderung [1]) werden junges Laub, blühende Bäume, Vögel, Blumen, silberne Bächlein ohne rechten organischen Zusammenhang nebeneinander gestellt. Wir bekommen kein deutliches landschaftliches Bild. Der Leser hat die ersten Züge vergessen, wenn er bei den letzten anlangt. Strahlen, Farben und Töne im Verein mit Worten seelischen Inhaltes wirken zusammen, um eine allgemeine Frühlingsstimmung im Gemüthe des Lesers wachzurufen. Ein landschaftliches Bild bekommen wir nur einmal in der „Genoveva“ zu sehen und auch dieses ist ein dämmeriges Nachtbild.[2]) Scenerie: Waldgebirge, Nacht, Mondschein. Mit Golo schauen wir von der Bergspitze in die Tiefe und hören zuerst den Waldstrom, erkennen dann die Wipfel im Mondlicht, darunter im Scheine „flimmende“ Fichten. Um uns Gebirge mit gespaltenen Klippen,

---

[1]) Tieck, Genoveva, 122.

[2]) Ebd., 289.

Wälder, die sich rauschend neigen. Wieder ein Blick abwärts: schweigende Thäler, aufsteigende Nebelwolken. Ein Blick aufwärts: die Sterne und schwimmende Wolken und in diesem Raume, den das Auge durchmessen, hochaufgerichtet die Nacht. Es ist das Bild einer Gegend, aber es ist ein ruhendes Gemälde, ein Nebeneinander. Leben gewinnt es dadurch, dass wir einmal mit Golo den Blick über die Theile der Scenerie schweifen lassen und diese selbst verräth ein gewisses Leben durch das Brausen, Schäumen, Flimmen, Rauschend-Neigen, Nebelwolkensteigen und das Geh'n der schwimmenden Wolken. Sonst muss der Leser in den meisten Fällen die Naturscenerie sich aus den Scenenüberschriften zurechtlegen. Der Dichter sagt nur „Garten, Mondschein", „Garten", „die Wüste". Die auftretenden Menschen sagen, was sie in dieser Umgebung empfinden und ihre Empfindung theilt sich dem Leser mit. Die Empfindung löst sich dabei mit Vorliebe in Ton und Schimmer auf, die ineinander strömen und sich durchdringen. Das classische Beispiel dafür ist die Balkonscene.[1]) Da lässt die „Sirene" Nachtigall ihre Lieder schallen, die süßen Klänge dringen in Golos Herz, der Klang lockt ihn zum Verderben hin. Dabei sind goldener Mondschein und flimmernde Sterne der Contrast zu seiner dunkeln Leidenschaft. Wenn diese höher auflodert, dann beglänzt sie auch die Natur unheimlicher, dann „saugt der Mondschein" am Herzen, die Sterne „zielen mit Liebespfeilen". Dazwischen wieder der freundliche Contrast: das „Spielen" der Abendwinde, der „murmelnde Gang" der Bäche. Glanz und sanfte Töne durchziehen die lyrische Scene und daraufhin sind die Ausdrücke gewählt. Die Quellen „leiser, lieblicher fließen", „kleine, stille Blumen sprießen", „Winde bringen Kunde", „Bäume sumsen Lieder", „Alles singt",

„In dem Herzen klingen Töne,
Die sich mit der Nacht verwirren,
Rieselnd durcheinander irren,
All' in Harmonie und Schöne."

Schöne, wohlklingende Worte, die rasch vorüberschwebende Phantasiebilder erwecken, helfen zusammen, das träumerische Stimmenspiel der Sommernacht zu malen. Die unbestimmten, klangreichen Worte haben eine „indirecte Wirkung wie die Musik". (Novalis.) In Golos Anrede an Genoveva: „Ihr schreitet her und

---

[1]) Tieck, Genoveva, 160 ff.; vgl. 133, 196 f.

weckt . . .“ [1]) ist die Stimmung der geheimen Magie, mit der die Geliebte die ganze Natur beherrscht, auch in der Sprache glücklich festgehalten. Unheimlich gespensterhaft wird das Nachtbild vor der Hexenscene gemalt.[2]) Es „weht die Nacht herauf mit schwarzem Flügel“, die Wolken „zieh'n und flieh'n“, Geister kommen und geh'n „auf der schwarzen Leiter der Nacht . . .“. Ähnliche Worte unheimlichen Grauens findet Wolf für die unheilkündenden Himmelszeichen. Während Genoveva nur die sanften Laute der Natur vernimmt, ist es der leidenschaftliche Golo, der wenigstens manchmal auch einen Blick auf die große, wildromantische Natur wirft und dafür das entsprechende Wort findet: „Hinaus! dem Winde sei ein Spiel, den Regenwolken, dem Blitz ein Ziel.“ „Der ferne Strom erklingt in seiner Macht.“ „So sollte unter uns die Welt verschwinden . . . es sollte alles mir gelingen, indess Naturen unter uns vergiengen.“ „Der Waldstrom braust und schäumt . . .“ Im ganzen überwiegen aber in der Dichtung die sanften Naturklänge und das freundliche Schimmern von Mond und Sternen.

Das nämliche stilistische Mittel, mit dem der Dichter den Leser beständig in der alten Zeit wie in der religiösen Sphäre festzuhalten sucht, wendet er an, um im zweiten Theile neben der religiösen und alterthümlichen Stimmung in uns auch das Gefühl der Waldeinsamkeit rege zu erhalten. Immer neue Wendungen lassen den Leser nicht vergessen, dass er im tiefen Walde ist. „Wie schauerlich und einsam ist der Platz.“ „Auch wüßt' ich nicht den Weg zu finden aus diesen verworrenen wüsten Felsen.“ „Die Wüstenei.“ „Hier tief im Berge.“ „Hinter jenem Walde, der ganz weitab im Scheine glänzt daher.“ „Daß wir allhier, der Einsamkeit ergeben . . .“ u. s. w.

Die Beispiele für die Gleichnisse, Metaphern, Composita, die Glanz und Licht und Blumen bevorzugen, wurden bereits bei Besprechung des Naturgefühles zusammengestellt.

Das Eigenthümliche in Tiecks Art, das Naturgefühl auszudrücken, ist, dass der Dichter nie auf die Zeichnung deutlicher, scharf und rein gesehener Umrisse ausgeht. Schon das Beseelte und Bewegte in seinen Naturbildern hindert einen scharfen Contour. Aber auch kein organisch in zusammenhängender Folge

[1]) Tieck, Genoveva, 198 f.
[2]) Ebd., 244.

sich entwickelnder Naturvorgang wird vorgeführt, wobei der Leser activ mitschaffend theilnehmen könnte, sondern Tieck geht auf Stimmungen, höchstens auf ein malerisches Stimmungsbild aus. Eine Vorstellung wird in der Phantasie angeregt; bevor sie einen festen Umriss gewinnt, drängt schon eine zweite verwandte oder wenigstens aus derselben Sphäre entnommene nach, die aber nicht die vorausgehende deutlich fortsetzt und abrundet, sondern verändert und theilweise verwischt. Die Bilder und Vorstellungen, aus denen sich ein Landschaftsbild zusammensetzen könnte, werden in bunter Verwirrung durcheinander geworfen. Bei einem solchen Kommen und Gehen und leisen Durcheinanderfließen der Phantasiebilder, unterstützt durch den sinnlichen Klang von Wort und Reim, bildet sich jener unbestimmte, zartschwebende Ton im Gemüthe, den wir Stimmung nennen. Der Leser ist nie gezwungen zum energischen Nachbilden der dichterischen Anschauungen, er wird auch nicht in ein bestimmtes Gefühl hineingezogen, sondern er gibt sich rein passiv wie bei der Musik dem wohligen Spiele der vorüberschwebenden Bilder und Klänge, die nur von unklaren Vorstellungen begleitet sind, hin. Diese leicht über Dinge hinschwebende Sprache, die der Seele des Lesers nur einen flüchtigen Stimmungshauch suggeriert, gefiel den Romantikern außerordentlich. Es war ihnen die richtige Sprache der rein künstlerischen Stimmung. A.W. Schlegel schreibt z. B. über die Lieder in der „Magelone“, die verwandten Charakter zeigen: „Die Sprache hat sich alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so dass es fast noch zarter wie Gesang lautet.“ Novalis nennt die bestimmten Gedanken und Empfindungen die Consonanten, die unbestimmten Stimmungen die Vocale und Töne im Seelenleben. Diesen Anschauungen entspricht die romantische Stilisierungsart.

* * *

Unsere bisher geführte Untersuchung wollte einige Eigenthümlichkeiten in Tiecks Stilistik feststellen, die sich ziemlich gleichmäßig über die ganze Dichtung hin verfolgen lassen. Es erübrigt noch, einige Beobachtungen zu versuchen, die sich mehr auf einzelne Bestandtheile des bunten, vielgestaltigen Werk richten. Einzelne von den längeren lyrischen Monologen verdienen unsere Aufmerksamkeit. Der ausgedehnteste darunter [illegible]

jene Einleitung zu Golos letztem Liebesantrag. Situation: Garten. Hereinbrechender Sommerabend. Golo schaut in sein Inneres hinein, das im allgemeinen Aufruhr begriffen ist. Aus dem Gewirre drängt sich der Gedanke an die nahende Geliebte hervor. Mit dem Gedanken verbindet sich der Wunsch, sie zu umarmen. Dem Wunsche folgt das Phantasiebild von der Erfüllung des Wunsches. Aber der Träumer merkt, dass es nur Phantasie ist und bittet die Sterne um Verwirklichung des erträumten Glückes. Recitativisch, in freien Rhythmen, voll rhetorischer Figuren stürmen diese Wünsche dahin. Feine und allmähliche Übergänge fehlen. — In ein erhabeneres Bild eingekleidet, das Sinnliche weniger offen hervorkehrend, in feierlichen Stanzen gewinnt der nämliche innere Vorgang folgende Gestalt: Die ganze Natur erwartet Genoveva; die ganze Natur mag unter Golo in Trümmer stürzen, wenn er nur die Geliebte in den Armen halten könnte. — Anknüpfend an Genovevas Kleid, an ihren Gang und Tanz schwelgt hierauf wieder Golo in wilderen, sinnlichen Phantasien und wieder freirhythmisch wie das erstemal. — Nach diesem Aufwallen ebbt die Gefühlswelle wieder in eine ruhige Bahn zurück. In einem weichen, wehmüthigen Anruf an die Sehnsucht verlangt Golo, wenigstens in seinem letzten Augenblicke von einem Wahnbilde Genovevas beglückt zu werden. Diese ernste, wehmüthige Bitte an die Sehnsucht erscheint wieder in Stanzenform. Im „Getreuen Eckart“ [1]) sagt der Dichter einmal: „Eckart schaute seinen inneren Gedanken zu.“ Das nämliche thut hier Golo monologisch. Er schaut zu und schildert zugleich, wie in seinem Gemüthe die Leidenschaft bald wild aufschäumt, bald ruhiger und gemessener hinströmt, und danach wechselt die stilistische und metrische Einkleidung. Ein ähnliches Variieren lässt sich beobachten in Golos Monolog: „Ihr hohen Bäume, heilge, dunkle Gänge“,[2]) deutlich in Karls Betrachtungen über den Ehrgeiz,[3]) nicht mehr so deutlich in Zulmas Monolog vor dem Zelte ihres Geliebten.[4]) Diese Gefühlsergüsse erscheinen wie romantische Poesien im kleineren Maßstabe, wie „einfache, poetische Systeme“. Eine Gesammtstimmung beherrscht das Ganze. Innerhalb dieser Atmosphäre wogt es bunt und mannig-

[1]) Tieck, Schriften, 4. Bd., 191.
[2]) Tieck, Genoveva, 160 f.
[3]) Ebd., 142 ff.
[4]) Ebd., 140.

faltig durcheinander. Wie es Novalis von den Theilen des Romanes verlangt, wird auch hier das lyrische Stück „ein eigenes Ganzes". Ähnliches lässt sich an den lyrischen Theilen des „Zerbino" und „Octavian" beobachten.

Eine sonderbare Art, die gegenwärtige Gemüthsverfassung auszudrücken, ist es, wenn Tiecks Personen dieselbe mit vergangenen Gemüthszuständen vergleichen. Hieher gehört Golos Monolog: „Was willst Du hier?"[1]) Genovevas Sonett in der Balkonscene[2]) und Golos Lieder: „Da irr' ich unter Steinen"[3]) und „Sieh' Laute, sieh', so reiß ich dich in Splitter".[4]) Ebenso die lange Rede Golos im Dialog mit Gertrud: „Nur einmal ihren Busen an den Mund"[5]) und die Klagen und Mahnreden des sterbenden Wolf.[6]) Durch solch künstelndes Parallelisieren, durch das spielende Schweben über der Empfindung wird der kräftige Eindruck des unmittelbar Gegenwärtigen verhindert, das Ganze verflüchtigt. Eine einfachere, aus dem Gemüthe kommende Sprache führt das Lied „Dicht von Felsen eingeschlossen", „Deine Worte sind im Dunkeln" und die klagende Genoveva in der Wüste.

Auch im religiösen Empfinden vermisste Solger das „unmittelbar Gegenwärtige" und er dachte dabei gewiss an jene Stellen, wo Genoveva sagt, dass sie „nicht so Andacht" als „die Liebe zu den alten Zeiten" am Legendenbuche erfreue. Die Menschen in der „Genoveva" sehen auf die Vergangenheit mit gleicher Ehrfurcht zurück, wie die Romantiker, und aus dem Gefühle der Ehrfurcht und Hochschätzung der frommen Vorzeit heraus spricht man von „frühern Zeiten", „alten Zeiten", „fabelhaften Zeiten", „der alten, deutschen Zeit", „den vor'gen Helden", „dem alten Liede", „den alten Liebesreimen". Wolf ist ein „Abbild der verfloss'nen, treuen Zeit". Es ist die Rede von „alt verlaufenen Geschichten", von „Fabel und Gedicht aus ferner Zeit", „von alten Mären" wie in den Schriften Wackenroders oder im „Sternbald". Im „Octavian" spricht man dann von „alten, edlen Liedern" und Florens setzt sich wie Don Quixote

---

[1]) Tieck, Genoveva, 131 f.
[2]) Ebd., 162.
[3]) Ebd., 164.
[4]) Ebd., 166.
[5]) Ebd., 182 f.
[6]) Ebd., 220 ff.; vgl. 225 f., 264.

durch das Lesen von Ritterbüchern und Liedern allerhand Hirngespinste in den Kopf. Tieck hat seine Freude am Alten und seine Sehnsucht danach „zu körperlich und zu buchstäblich“ in seine Dichtungen hineingebracht und dies empfand Solger als „manieriert“.

Neben den Ausblicken in die ferne Vorzeit finden wir auch die Perspectiven in räumliche Fernen und für diese Ausblicke findet Tieck seine eigenen ahnungsreichen Worte. „Wo bist du Glück in Himmelsbahnen, wo schwingst du in Räumen die hochrothen Fahnen?“ „Der Wald, der ganz weitab im Scheine glänzt daher“, „jene Weiten“, „dort hinterm fernsten Walde liegt ein Schloß“. „Jenseit des Himmelsblau.“ Erinnern wir uns jener Ausblicke in die ferne Zukunft („Weit hinab schaut des Propheten Blick“) und in die Ewigkeit, so haben wir eine Reihe von Worten und Wendungen beisammen, aus denen der Eindruck des Ahnungsvollen, in der Ferne Verschwimmenden, des Unendlichen resultiert. In der Entfernung wird alles Poesie. Wendungen und Worte, die den inneren Sinn in Zeit- und Raumfernen lenken, lassen die Ahnung des Unendlichen anklingen, sie leihen „der Aussicht eine Seele“.[1]) „Die Bilder der Romantik sollten mehr erwecken als bezeichnen“, sagt Heine.

In der Freundschaft mit Wackenroder lernte Tieck den Wert positiven, innigen Empfindens schätzen, in Novalis fand er einen Freund, der selbst die „herzliche Phantasie“ einen Grundzug seines Wesens nannte. Dabei lernte Tieck selbst Innerlichkeit und Empfindungen, die ganz und voll die Seele füllen, schätzen. Das merkt man auch seiner Sprache an. Das Betonen des Innigen und Herzlichen in der Darstellung der religiösen Gefühle und reinen Liebesempfindungen fällt dem Leser der „Genoveva“ und der ihr zeitlich nahestehenden Dichtungen unwillkürlich auf. Eine Reihe bezeichnender Wendungen bewegt sich in dieser Richtung. Von Bonifacius sprach das Alter, dachte die Jugend „mit des Herzens Innigkeit“, „so spricht mein armes Herz“, „des Herz mir so vom Herzen ist ergeben“, „so dass sie (die Weise) mich bis in mein Herz bewegte“, „da ihr's so schlicht und herzlich singt“, „wenn ich Euch liebe und mit treu'stem Herzen in dieser Liebe Leben, Herz verzehre“, „der

---

[1]) A. W. Schlegel, WW., 6. Bd., 163. Vgl. Novalis, II, 165. Für die übrigen Romantiker Petrich, 123.

Ton ist mir in's tiefste Herz gedrungen", „herzlich sei im Herzen der verflucht, der mich . . .", „inniglich so Geist wie Herz bewegen", „das innere Weh der Trennung", „da ward mir recht im innern Herzen bange", „innig lieben", „herzinnig bereuen", „innig überzeugt sein", „vom Herzen und mit ganzer Seele", „im Gemüthe erwägen", „Wie ich noch tief im Seelenfleh'n befangen", „Ich war im tiefsten Beten noch verloren", „sich in tiefes Sinnen versenken", „ich bin mit meinem Gram allein", „mit der Seele nach dem Himmel streben", „ich will in mein Gemüth zurücke geh'n", „Laß' sie mich martern, wenn sie nur das Herz mir lassen, denk' ich Dein im Tode noch", „Ihr seid zu finster in Euch selbst verschlossen", „ein seelerfreuter Mann", „mit inbrünst'gem Herzen", „inbrünstige Angst". Innig hört sich auch das Beiwort „lieb" an, das Tieck mit beseelten und unbeseelten Dingen verbindet. „Liebe Berge", „das liebe Lamm", „liebe treue Augen", „lieber, heller Morgen" u. s. w. Es macht fast den Eindruck, als ob Tieck diese poetisch schönen, gemüthreichen Wendungen durch zu häufigen Gebrauch und besonders durch die wortspielerische Art, die er nicht lassen mag, in ihrer Kraft beeinträchtige.

Wie für die edlen Empfindungen, so hat Tieck auch für die entfesselte wilde Leidenschaft seine wiederkehrenden Lieblingsworte. Solche sind „rasen", „toben", „toll", „wild" u. dgl. „Tolle Worte", „die Nacht macht Euch toll", „der wilde Sinn", „die wilde Macht", „habe fast die Wildheit Euch verzieh'n", „o schafft mir Gnade vor den wilden Freunden", „so wild, so rasend", „die große Raserei dem Pöbel predigen", „rasende Sinnen", „Ihr könnt mein Rasen seh'n?", „was ras' ich denn?", „es rasen Freund' und Feinde durcheinander", „die Wuth macht Euch stammeln", „o Wuth — o Feuerflamme . . ." Golo „rast und tobt wie ein wildes Tier", „es ist nicht die Rede, herzurasen wie ein wildes Tier", Karl Martell „tobt wie ein wütend' Tier", Golo „wütet, rast . . ." Daneben begegnen noch „verrückt", „unsinnig", „Gefühl und Wunsch und Wahnsinn durcheinanderirren". Mit diesen und ähnlichen starken Bildern wirken die Vergleiche mit dem Feuer, dem wilden Tiere zusammen und dazu kommen an besonders erregten Stellen abgerissene, kurze, gestammelte Sätze. Diese erregte, ans Excentrische und Überreizte streifende Diction ist die passende Sprache der Leidenschaft für Golo.

Auch dort, wo es sich nicht um eine hochgespannte leiden-

schaftliche Erregung handelt, spürt man die Neigung zum Ungewöhnlichen, zum Heraustreten aus der Sprache der gewöhnlichen Alltäglichkeit. Es ist dies das selbstverständliche Vorrecht jeder poetischen Sprache; nur nimmt der Vorgang beim Romantiker gelegentlich seine ganz eigene Gestalt an. A. W. Schlegel meint:[1]) „Es ist ein erhabener Geschmack, die Dinge immer in der zweiten Potenz vorzuziehen.“ Damit macht Tieck in seiner Sprache nicht selten Ernst und bringt damit etwas Ungewöhnliches, Nachdrückliches und Überschwängliches in dieselbe. Es verstärken sich wiederholte Worte. „Ich suche Schutz und finde keinen, keinen als in Euch“, „ein leises, leises Rauschen“, „der süße, süße Name König“, „dass es endlich, endlich dem schlagenden Herzen genügt“ u. s. w. Beliebt ist die Verstärkung eines Begriffes durch sich selbst oder durch ein Attribut aus gleichem Stamme. „Des Herz mir so vom Herzen ist ergeben“, „auf Dein eignes Glück Dein Glück zu wagen“, „in dem Frühling Frühling sich entzündet, aus Blumen sich noch eine Blüte windet“, „das heil'ge Feuer . . . das den Glanz beglänzt und Licht der Sonne leiht“. Tieck ist imstande, einen psychologischen Vorgang in einen zweiten einzuschachteln: in ihrer Erzählung von der eigenen Jugend erinnert sich Genoveva ihrer Erinnerungen.[2]) Bei solchen Kunststücken fällt einem Fr. Schlegels Wort über die reflectierende romantische Poesie ein, die ihre Reflexion „immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln verfielfältigen“ kann.[3]) Diese Sprache strebt ins Außergewöhnliche, aber sie verwischt zugleich die klaren Umrisse.

Jene Merkmale, aus denen Petrich die allgemeine Unklarheit des romantischen Stiles herleitet, lassen sich natürlich auch in der „Genoveva“ beobachten und die Beispiele, die Petrich anführt, könnten durch verwandte aus dieser Dichtung bereichert werden. Für Bilder und Gleichnisse werden auch hier Traum und Schlaf,[4]) sogar das Gefühl des auferstehenden Todten[5]) verwendet! Das Gebiet des Gehörsinns und die undeutlicheren Wahrnehmungen des Gesichtssinnes liefern für Bild und Gleichnis auch manchen Beitrag und die bekannte romantische „Güter-

---

[1]) A. W. Schlegel, WW., 8. Bd., 14.
[2]) Tieck, Genoveva, 172.
[3]) Minor, Friedrich Schlegel, 2. Bd., 220.
[4]) Tieck, Genoveva, 190, 4 ff., 198, 19, 199, 12, 211, 35, 243, 8 f., 304, 7 f.
[5]) Ebd., 277, 9 f.

gemeinschaft der Sinne" besteht in der „Genoveva" gleichfalls zu Recht. Nur möchte ich nicht, wie Petrich, in diesem Vermengen der Vorstellungen „ein Mittel andeutender Unbestimmtheit des Ausdruckes" sehen, sondern es ist (abgesehen von Tiecks natürlicher Neigung zur Stimmungspoesie) nur ein Versuch, auch in der Sprache so viele Anschauungsgebiete als möglich, auf einmal zu umfassen. Die „Phantasieen über Kunst" geben darüber deutliche Auskunft. Es ist der nämliche Zug nach Universalität auch im dichterischen Worte, den die Romantik überall bethätigt, sei es, dass sie „der Bildung Strahlen all in Eins zu fassen", sei es, dass sie die künstlerischen Gattungen oder die verschiedenen Religionen in Eins zu mischen strebt. Manche Äußerungen Fr. Schlegels scheinen auf eine absichtliche Unklarheit abzuzielen, bei Tieck ist diese sicher nicht Zweck, sondern nur die Folge des Bemühens, zu Verschiedenartiges auf einmal im Worte zu greifen, die Folge seiner ganzen dichterischen Wesensart.

Die Häufung verschiedener Bilder finden wir in der „Genoveva" ebenso wieder,[1]) wie die Unklarheit im Ausdrucke der Bilder selbst.[2]) Beabsichtigt kann die Unklarheit nur in den Reden des „Unbekannten" und in den Sprüchen der Hexe sein. — Das Fehlen des Artikels, fehlende Copula, fehlendes „zu" beim Infinitiv, der freiere Gebrauch der Präpositionen, sowie die Limitation des Urtheiles durch ein „vielleicht", „ist es nicht, als wenn . . .", „mir ist, als ob . . ." lassen sich in der „Genoveva" in gleichem Maße verfolgen, wie es Petrich bei den Romantikern im allgemeinen thut. Nehmen wir noch dazu das Wörtchen „abwärts" mit den verwandten Vorstellungen, die uns in der „Genoveva", im „Sternbald" wie in den übrigen gleichzeitigen Dichtungen in Menge begegnen, so haben wir die wichtigsten, fassbaren stilistischen Merkmale in der „Genoveva" ziemlich erschöpfend verzeichnet.

Von der alltäglichen Sprache entfernen sich auch die Tropen und Figuren. Tropischer Ausdruck ist in der „Genoveva" häufig verwertet. Allein bezeichnend für die Stilfarbe sind nur jene bereits erwähnten Vorstellungen, die aus der Sphäre von Glanz, Feuer, Klang und Blumen entnommen sind. Andere, wie „süßer

---

[1]) Genoveva, 188, 15 f., 194, 8 f., 200, 18 ff., 277, 5 f.

[2]) Ebd., 135, 30, 273, 24, 281, 14, 288, 11.

Odem“, „einsamer Wald“, „trüber Blick“ . . . sind ziemlich jeder poetischen Diction eigen. Als Eigenthümlichkeiten, die gerade bei Tieck gerne wiederkehren, seien noch genannt: Der Vergleich mit dem Netze,[1]) das Wort „spielen“ in verschiedenster Verwendung,[2]) „regieren“ vom Beherrschen seelischer Vorgänge durch den Willen.[3]) Letzteres hängt vielleicht mit der astrologischen Vorstellung von den „regierenden“ Gestirnen zusammen.

Noch häufiger als der tropische Ausdruck sind in der „Genoveva“ die rhetorischen Figuren. Es herrschen besonders die Anaphora, die rhetorische Frage, Ausruf und Anruf, die noch gerne mit „O“ und „Ja“ verstärkt werden. Die scharfe rhetorische Inversion mit „nein“ sowie die Klimax fehlen nicht.

Die Figuren trennen und verbinden syntaktische Glieder. Sie sind ein Gerüste, das eine Masse gliedern, belebend abtheilen hilft und auch eine äußerliche Hilfe, um Unverbundenes zu verbinden. Wie Tieck für die Gesammtcomposition äußerliche Mittel reichlich verwendet, so verschmäht er sie auch im einzelnen nicht. Wie dort in der Composition, begegnet uns auch hier in der Sprache der Contrast. Wir finden ihn in einzelnen Versen, ja selbst in einzelnen Begriffen.

„Es stellt den heiligen Laurentius vor,
Der in des Feuers Schmach den Leib verzehrte,
Die Heiden legten ihn in Feuerbrunst,
Die Seele stand in lichter Himmelbrunst,
Wie sich Elias hob im Himmelsfeuer,
Ward er erhoben durch ein irdisch Feuer,
Sie wollten ihm die härt'ste Qual bereiten
Und gaben ihm des Himmels Seeligkeiten.“[4])

Ein solches Fangballspielen mit Contrasten ist gar nichts Seltenes in der „Genoveva“.[5]) Auch ein einzelner Vers kann in künstlicher Zuspitzung den Gegensatz in sich schließen. „Die Christen färben rot die grüne Flur“, „ein Mann und Thränen?“, „an Worten arm, an Thaten sollt Ihr kennen den treuen Knecht . . .“,

---

[1]) Tieck, Genoveva, 186, 11, 200, 32, 225, 37, 247, 4, 289, 23.

[2]) Die Abendwinde spielen, die Morgenröthe spielt, neues Leben spielt, der Mondschein spielt, Sommerlüftchen spielen, in „oberirdischen Lüften ein spielendes Bewegen“ u. dgl.

[3]) Tieck, Genoveva, 171, 22, 136, 5, 194, 33, 267, 7, 274, 20.

[4]) Ebd., 110 f.

[5]) Ebd., 122, 29 ff., 135, 161 f., 182 f., 188, 219, 235.

„ich schlug den Gatten, du hast mich erschlagen", „daß es (das Bild) nicht leben kann, das ist mein Tod", „nur das Grab kann kühl die Flamme mir ersticken" u. s. f. Bis in den einzelnen Begriff drängt sich der Contrast hinein und formt sich zum Oxymoron. „Sei gütig böser, holder, liebster Satan", „das Mögliche, das doch unmöglich ist", „Tod ein blütenvolles Leben" . . . Die contrastierenden Verse erscheinen öfter wieder im syntaktischen Parallelismus; es treten sich gleichgebaute Sätze gegenüber.[1] Auch Gruppen von Sätzen [2]) oder Strophen des Sonettes [3]) werden contrastiert. Die Anaphora führt ihrer Natur nach zum syntaktischen Parallelisieren.[4]) Tieck vermeidet aber doch wieder dabei eine allzugenaue Symmetrie, die eintönig werden müsste.

Auf den syntaktischen Bau übt daneben besonders die Strophenform der Octave einen bedeutenden Einfluss. Sechsundfünfzigmal (von 122), also beiläufig in der Hälfte der Octaven versucht es der Dichter, die ganze groß aufgebaute Strophe mit einer einzigen Periode zu füllen. Die Form dieser Strophe ist deutlich auf Zweitheiligkeit (6+2) berechnet. Mit diesem Schema rechnet dann auch der Bau der Periode. Es enthalten das einemal die zwei letzten Verse die Spitze der Gedankenreihe, die sich in den sechs vorausgehenden Zeilen entwickelte oder ein andermal einen Contrast, ein drittesmal die Folgerung aus dem Vorausgehenden. Im einzelnen ist der Satzbau innerhalb der Stanze ein sehr verschiedenartiger, dem romantischen Gesetze von der „reizenden Ordnung in der Verwirrung" folgend.[5])

Die vielen rhetorischen Mittel, Anaphora, Frage, Ausruf u. s. w., Mittel, die für das gesprochene Wort von großem Werte sind, gehören auch vor allem der Sprache des Theaters an. Ihr häufiger Gebrauch erweckt den Anschein, als ob Tieck trotz seiner Abwendung vom Theater doch wieder heimlich ein theatralisch gesprochener, wenigstens ein laut gelesener Dialog vorgeschwebt hätte. Wozu sonst auch die dem theatralischen Drama eigene Stichomythie, die wenigstens in kleineren Ansätzen auch in der „Genoveva" vorkommt?[6]) Wozu das Auffangen der Worte

---

[1]) Tieck, Genoveva, 111, 122, 154, 182, 219.
[2]) Ebd., 161 f.
[3]) Ebd., 135.
[4]) Ebd, 108, 113, 120, 127, 128, 132, 140, 141 u. ö.
[5]) Vgl. A. W. Schlegel, WW., 12. Bd., 272; 11. Bd., 384.
[6]) Z. B. Genoveva, 110, 24 ff., 148, 5 ff., 199, 5 ff., 306, 6 ff.

des einen Sprechers durch seinen Partner, das uns ziemlich oft begegnet? Hin und wieder finden sich auch jene der theatralischen Sprache natürlichen scheinbar subject- oder prädicatlosen Sätze, wie: „Seht her!“, „seht“, „auf ihn, auf ihn!“, „So nackt?“, „in dieser Haut?“, „wie, Genoveva?“ ... Geberde und Geste des Schauspielers müssen hier die Sprache ergänzen, damit die Verbindung der Worte eine sinnvolle, ein vollendeter Satz wird. — Wenn in der „Genoveva“ die Sprache auf sinnliche Dinge der Außenwelt kommt, so wird der Leser, der für das dichterische Phantasiebild eine gewisses Maß von Deutlichkeit verlangt, in seinen Ansprüchen zuweilen verkürzt, weil er alles nur durch das Medium der unplastisch sehenden Sprecher schauen darf. Schon die Naturstimmungen zerfließen manchmal in einen sehr dünnen Äther, doch bei ihnen lässt sich die flüchtige Stimmung noch empfinden. Schlecht befriedigt es aber den Leser, wenn Wendelin das ganze Laurentiusbild in lauter Betrachtung über das Bild auflöst. Wem nicht die eigene Erinnerung gleich ein Laurentiusbild vor die Phantasie führt, kann nicht errathen, wie das von Wendelin erklärte Gemälde aussehen mag. So darf der Dramatiker vorgehen, der an die Bühne denkt, auf der das Gemälde sichtbar vor uns hängt. Tieck überspringt auch ein Zwischenglied, das der Regisseur ergänzen müsste. Im „Saale auf dem Schlosse“ beginnt Golo ohneweiters: „Schaut um Euch, wie der Frühling aufgegangen ...“ Auf der Bühne müsste Golo wenigstens ans Fenster treten und der Epiker würde mit einer Andeutung nachhelfen. In der „Genoveva“ ist der Leser genöthigt, sich selbst zu helfen, wie er kann. Er muss sich zuweilen wie der Leser eines Bühnendramas sich die Bühne vorstellen. Spricht das Bisherige dafür, dass sich Tiecks Phantasie nicht in allen Fällen von der realen Bühne fernzuhalten vermochte, dass er unwillkürlich dort und da an das Theater dachte, so muss umgekehrt das Hineinweben jener geheimen Fäden, die Ahnung und Erfüllung und allerhand bedeutsame Parallelen verbinden, als untheatralisch, ja als undankbar selbst für das gelesene Drama gelten. Denn der Epiker hat seine bequemen Mittel und Fingerzeige, um die Verbindung zwischen Ahnung und Erfüllung nicht aus dem Gesichtskreise entschwinden zu lassen: in der „Genoveva“ muss sie der Leser erst mühsam klügelnd entziffern.

Tiecks Dialog zeigt selten einen halbwegs energischen, auf ein bestimmtes Ziel lossteuernden Fortgang, so dass die Scene

mit einem bestimmten Resultate schließen könnte. Wenn sich solche Scenen finden, so sind es Ausnahmen, wie die Gesandtenscene, die Eroberung von Avignon, die Gefangennahme Genovevas, die Botschaft an Siegfried. In den meisten Fällen unterreden sich auch nur zwei Personen. Ein paarmal lässt sich der eine Unterredner überaus schnell überzeugen und seine Antwort schließt sich wie ein Refrain an die Rede des Partners an.[1]) Meist begnügt sich der Dialog mit dem behaglichen Besprechen eines oder mehrerer Themen und mit dem Ausmalen der Situation. Die Scenen, die sich um den Abschied gruppieren, die Scene auf „Siegfrieds Schloss“,[2]) die musikalische Balkonscene, die längeren Gartenscenen,[3]) die lange Scene mit dem sterbenden Wolf, die ohne Effect verläuft, seien als Beispiele genannt. Wiederholte lange Reden, Erzählungen, Lieder und lyrische Ergüsse werden sich schwerlich ohne Widerspruch in den Dialog fügen; denn ein Fortschritt auf ein bestimmtes Ziel gehört zum Wesen eines künstlerischen Dialoges, der nicht langweilig werden soll. Das Bemühen der Romantiker, die künstlerischen Gattungen in eins zu verweben, musste zu den breiten, zerfließenden Dialogen führen. Der heutige Leser der „Genoveva“ hat das deutliche Gefühl, dass es Tieck auch stilistisch nicht gelang, die Gegensätze der künstlerischen Gattungen allerwärts auszugleichen. Auch Tieck selbst sagt später:[4]) „Dagegen ist mir vieles in Genoveva (z. B. die Amme zu ihrem Schmerzenreich, die Gemälde im Anfang und so vieles einzelne) wie zu emsig, fleißig und altdeutsch ausgemalt.“

Eine Rückschau auf diese Untersuchung von Stil und Sprache zeigt, wie Tieck auch auf diesem Gebiete seiner dichterischen Art zumeist treu geblieben ist. Sein Vergleich des dichterischen Schaffens mit dem Traume fällt dem Leser unwillkürlich auch hier wieder ein und daneben seine Ironisierung des Bestimmten und Klaren,[5]) das für ihn das Nüchterne bedeutet. Er denkt wie Novalis:[6]) „Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich.“

---

[1]) Genoveva, 117, 213.
[2]) Ebd., 131 ff.
[3]) Ebd., 179 ff., 191 ff.
[4]) Solger, a. a. O., 501.
[5]) Tieck, Schriften, 10. Bd., 319 („Zerbino“).
[6]) Novalis, Schriften, 2. Bd., 32.

Nicht ein plastisches, deutliches Darstellen, sondern ein dämmerndes Helldunkel, ein leichtes, fast spielendes Berühren der Dinge ist daher das Ziel seiner Sprache und Tiecks Sprache thut diese Wirkung, sie beleuchtet ahnungsvoll, aber sie formt und bildet nicht. Du „breitest Dich leicht wie ein Duft gleich über alle Gegenstände“ schreibt einmal Novalis an unseren Dichter. Entsprechend der frommen und alterthümelnden Auffassung des Stoffes nimmt die Sprache eine religiöse und alterthümelnde Färbung an. Die Naturstimmung klingt in einer musikalisch wirkenden, bloß stimmungerregenden Sprache wieder. Die idealisierende Tendenz zeigt sich auch in der allgemein und undeutlich gehaltenen äußeren Zeichnung der Figuren und Scenerien, und das Innenleben, die Leidenschaft, die hie und da sich in stärkeren, energischeren Worten entladet, ist ihrem Wesen nach immer mehr oder weniger unbestimmt und unplastisch, so dass der Dichter auch hier seine Art nicht verlässt. „Die Poesie ist Musik für das innere Ohr und Malerei für das innere Auge: aber gedämpfte Musik, verschwebende Malerei.“[1])

Neben dem Unbestimmten, Stimmungsidealistischen ist die zweite Seite von Tiecks Darstellungsart, das Künsteln und Überkünsteln auch in Stil und Sprache wieder anzutreffen. Der Berliner Verstand folgt wie ein unzertrennlicher Schatten dem romantischen, träumenden Phantasus.

Tieck hatte sich sprachlich an den größten Mustern unserer Literatur schulen können. Darum im allgemeinen das Glatte, Sichere und Abgerundete im Satz- und Periodenbau, darum das Anpassen der Sprache an die Versform, darum das Streben nach leichter, künstlerischer Nüancierung in seiner Darstellung. „Die Begeisterung des Kriegers, die Leidenschaft des Liebenden, die Vision und das Wunder sollte jedes in einem ihm geziemenden Tone vorgetragen . . . werden.“[2]) So fanden wir es auch. In inhaltlich verschiedenen Partien herrschte in Sprache und Stil ein verschieden nüancierter Ton und das Verschiedenartige im sprachlichen Stil soll wieder durch die Trias Religion, Alterthum und Natur zusammengefasst werden. „Sollte der Roman alle Gattungen des Styls in einer durch den gemeinsamen Geist verschiedentlich gebundenen Folge begreifen?“ lautet ein Hardenberg'scher Einfall.

[1]) A. W. Schlegel, WW., 8, 15.
[2]) Solger, a. a. O., 501.

Obschon nun im ganzen ein idealisierender Stil, eine alterthümliche und religiöse Färbung die Dichtung durchziehen, so ist dieser Stilcharakter doch nicht überall so ebenmäßig und harmonisch gerathen, so fühlbar herrschend, dass nicht Tieck selbst Solger gegenüber hätte zugeben müssen:[1] „. . . was eigentliche Zeichnung, Färbung, Styl betrifft, da bin ich unzufrieden und finde die Disharmonie."

7. Prosa und Metrik.

Nicht so eingehend wie der Sprachstil soll hier die metrische Kunst Tiecks im einzelnen untersucht werden. Eine solche Untersuchung könnte nur bei Beobachtung einer großen Entwickelungsreihe zu befriedigenden Ergebnissen führen. Die eingehende und weitläufige Untersuchung der romantischen Metrik liegt außerhalb des Rahmens vorliegender Arbeit. Hier kann es sich nur darum handeln, den Stilwert der prosaischen und verschiedenen metrischen Theile im allgemeinen zu erklären.

A. W. Schlegel vertheidigt in seinem Horenaufsatz „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters"[2]) die Rhythmisierung neben der Prosa in Shakespeares Dramen und zeigt, wie die gebundene Rede ganz besonders den sinnlichen Schein einer höheren Wahrheit und Natürlichkeit erzeugt und wie bei Shakespeare immer einem bestimmten Inhalte die entsprechende rhythmische beziehungsweise prosaische Form gegeben wird.

Diesen Gedanken holt auch Tieck in seiner Recension der Musenalmanache von 1798 wieder hervor und betont mit großer Emphase den unberufenen Versemachern gegenüber, dass die Versart eines Gedichtes nicht bloß vom Zufall und von der Gewohnheit abhängen dürfe. „Der Wechsel der Reime und die Länge der Verse, die Composition der Strophe müssen von einer leisen Regel regiert werden, damit das Silbenmaß als eine feine Musik das Gedicht begleite." Inhalt und metrische Form müssen in unzertrennlicher Verbindung ineinander wachsen. Dies wäre nicht der Fall, wenn ein Dichter gewaltsam ein beliebiges Versmaß einem Inhalte aufdrängte. Freundlich, wie von selbst müsse

---

[1]) Solger, a. a. O., 501.

[2]) A. W. Schlegel, WW., 7. Bd., 27 ff.

sich der Gedanke an das Silbenmaß schmiegen.[1]) In der „Genoveva“ entfaltet Tieck eine bunte Menge verschiedener Bilder und Stimmungen, bunt und vielgestaltig, wie die romantische Poesie eben sein soll. Da ist es dann auch nicht anders möglich, als dass jene begleitende „feine Musik“ sich in immer neuer Tonart mit dem jeweiligen Inhalte vereine und, wenn es dieser Inhalt verlangt, auch der prosaischen Rede Platz mache. Wenn Tieck gerade ein Jahr vor der Abfassung seiner „Genoveva“ mit so strengen metrischen Forderungen an seine dichterischen Zeitgenossen herantrat, so muss man selbstredend annehmen, dass er bei der Schöpfung seines eigenen Gedichtes auch sich selbst nicht von diesen künstlerischen Forderungen freisprechen, und dass der Gebrauch der verschiedenen Maße und Strophen sowie das Unterlassen des Rhythmisierens nicht einem bloßen Spiele der Willkür entstammen konnte.

Geht man die prosaischen Theile der „Genoveva“ durch, so drängt sich deutlich als erste Thatsache auf, dass besonders die „niedrigen“ Leute in Prosa reden, aber auch diese nur dann, wenn der Inhalt des Gespräches einen mehr gewöhnlichen, vertraulichen und behaglichen Ton verlangt. Dass lässt sich an den Dienerscenen gut beobachten. Auch wenn einmal eine höhere Persönlichkeit sich zu den Untergeordneten herablässt, so drückt sich diese Herablassung gleichfalls in der prosaischen Form der Rede aus, in der sie mit dem tiefer Stehenden spricht. In verschiedenen Fällen bemerkt man, wie mit dem höher gestimmten Inhalt auch sogleich die Prosa in Rhythmus übergeht. Es plaudern Grimoald und Benno in der Kapelle zunächst prosaisch von ihren Privatangelegenheiten. Wendelin mahnt sie in Versen zum Gebete, richtet in Versen seine religiösen Anreden an sie und auch die Angeredeten antworten nun in Versen.[2]) Der Disput, den Otho, Günther und andere Kriegsleute über Gehorsam und eigenes Denken in Prosa unter sich führen, endigt, als Karl Martell erscheint und mit seiner Umgebung und den Gesandten über den Krieg verhandelt. Wenn sich jetzt Otho, der zuvor prosaisch sprach, in die höher gestimmte Rede mischt, so muss es rhythmisch geschehen.[3]) Solange Golo mit Benno in alltäg-

[1]) Tieck, Krit. Schriften, 1. Bd., 108 f. Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen (Minor), II, 10.

[2]) Tieck, Genoveva, 109 ff.

[3]) Ebd., 123 ff.

licher Rede sich bespricht, geschieht es in Prosa. Daran schließt sich seine monologische Selbstbetrachtung und diese greift sofort zum Rhythmus.[1]) Die schmausenden Diener unterhalten sich in Prosa. Drago, vom Gottesdienste kommend und daher noch voll andächtiger Stimmung, mahnt sie zu gottgefälligem Anstande und seine Mahnworte sind rhythmisch.[2]) Wendelin redet prosaisch mit dem Schergen; nachdem sich dieser entfernt hat, drückt Wendelin seine Empfindung und Klage über das Erfahrene im rhythmischen Monologe aus.[3]) Nicht ganz verständlich ist die Prosa einer Scene auf Siegfrieds Schloss,[4]) in der man wenigstens für die erste Hälfte, die Golos trübe Ahnungen und die feierlichen Sätze: „Wird es nicht alle Tage Abend . . .“ enthält, eine rhythmische Einkleidung erwarten möchte. Nicht ganz leicht zu erklären sind auch die beiden Prosaabschnitte in der letzten Kerkerscene.[5]) Diese stürmische Leidenschaft würde man sich nach allen vorausgehenden Beispielen eher in freien Rhythmen denken, die auch sogar in der nämlichen Scene verwendet werden. Vielleicht gibt uns der trotzige, niedrig höhnende Ton, der sich der leidenschaftlichen Rede beimischt, einen Wink für die Ursache der Prosa an dieser Stelle. Es könnte Tieck daneben beabsichtigt haben, einen sehr schroffen Contrast zwischen beiden Sprechern auch in der Form zu betonen. Genoveva spricht in feierlichen Stanzen ihre entschiedene Abweisung aus und richtet das zweitemal eine milde Ermahnung in gereimten Blankversen an ihren Versucher. Der Gegensatz zwischen dem tief erniedrigten Ritter und der heiligen Dulderin tritt so auch im Gegensatze von rhythmischer und prosaischer Rede hervor.

Es empfiehlt sich, nach der Prosa zunächst ihren Gegenpol, die künstlichen Strophen anzusehen; denn an den Extremen lässt sich hier leichter ein Resultat finden, als an den Übergangsstufen zwischen Prosa und höherer Kunstform. Stanzen, Sonette und Terzinen kommen hier zuerst in Frage. Hätten wir gar keine Nachricht von Tiecks Beschäftigung mit den spanischen Dramatikern, die neben der Romanze gerade diese Formen gerne verwenden und die für Tieck hierin das maßgebendste Vorbild

[1]) Tieck, Genoveva, 131 f.
[2]) Ebd., 178.
[3]) Ebd., 240 f. Zu vgl. noch 235, 280, 288, 307 f., 311, 313.
[4]) Ebd., 239 f.
[5]) Ebd., 223 ff.

waren, so würde es doch nicht allzusehr wundernehmen, wenn wir diese Formen voll Klangreichthum und Wohllaut in seiner „Genoveva“ träfen. Diese südländischen Maße waren die officielle Sprachform am romantischen Musenhofe von Jena. Dorothea Veith schreibt sich das Verdienst zu, „die Stanzenwuth“ in ihrem Kreise entfesselt zu haben. Ihr „Florentin“ muss in Stanzen improvisieren. Friedrich Schlegel verdunkelt durch seinen Glanz alles in diesem Genre.[1]) Selbst Schelling wird angesteckt.[2]) „Wir dichten in italienischen und spanischen Weisen.“[3]) A. W. Schlegel verkündet 1799, dass die Stanze bei Ariost „das schöne Gleichgewicht zwischen phantastischer Willkür und heiterer Besonnenheit“ bewirke, welches die Darstellung des Italieners so reizend charakterisiert.[4]) Die weiblichen Reime hält Wilhelm zwar für die schönsten,[5]) er empfiehlt aber doch den Wechsel zwischen männlichen und weiblichen.[6]) Zur Lectüre der Spanier gesellt sich also für Tieck noch das Beispiel der Genossen und A. W. Schlegels theoretische Anregungen. Umtönt von einer förmlichen Sonetten- und Stanzenmusik dichtet Tieck den größten Theil seiner „Genoveva“. Was im „Zerbino“ und in den „Phantasien“ sich nur vereinzelt ankündigte, entfaltet sich daher auch hier zu reicher Fülle, um im „Octavian“ zum überschwänglichen, luxuriösen Reichthum zu werden.

Die Erfahrung, dass die Octave der Italiener im Deutschen „lyrischen Ton athmet“, bezeugt Platen, der in rhythmischen Dingen feinhörig war wie kaum einer. Die dreimalige Wiederkehr gleichgeordneter Reime ist für den deutschen Dichter, dem lange nicht die unerschöpfliche Reimfülle der italienischen und spanischen Sprache zuströmt, eine schwierige Aufgabe. (Wieland hielt eine genau und streng gebaute Stanze im Deutschen für unmöglich.) Eine reiche Bilderfülle sowie synonyme Erweiterungen müssen oft das Maß bis zum Rande füllen helfen. Diese Nothwendigkeit und die langen Verse selbst in ihrer gleichmäßigen Wiederkehr geben der Strophe eine pompöse Pracht und feier-

---

[1]) Dorothea Schlegel, hrg. v. **Raich**, 1. Bd., 25.

[2]) Ebd., 25, und Aus Schleiermachers Leben, 3. Bd., 146.

[3]) Aus Schleiermachers Leben, 3. Bd., 161, 165; vgl. Dorothea Schlegel, 1. Bd., 26.

[4]) WW., 11. Bd., 384; 12. Bd., 272.

[5]) Ebd., 12. Bd., 251.

[6]) Ebd., 12. Bd., 256.

liche Würde. Es ist daher gar nicht überraschend, wenn sich in der „Genoveva“ gerade Gebete und feierliche, getragene Reden mit Vorliebe in Octaven ergießen.[1]) Daran reihen sich die prunkvollen Schilderungen der himmlischen Visionen,[2]) die feierliche Betheuerung,[3]) der Ausdruck besonders gehobener Seelenstimmung überhaupt, wie sie z. B. Karl Martell beherrscht, nachdem er die Prophezeiung seiner großen Zukunft vernommen.[4]) Liebessehnsucht, in der mehr die hochgespannte seelische Stimmung als die sinnliche Leidenschaft vorwaltet,[5]) und das breite malerische Frühlingsgemälde[6]) bedienen sich gleichfalls der Octave. Weniger klar ist der Grund ihrer Verwendung für Genovevas trübe Ahnungen.[7]) Der umfangreichste Abschnitt in Stanzen aber ist die Erzählung des heil. Bonifacius.[8]) Der Erzähler versucht anfangs in einem einfachen, naiven Tone zu reden, der zugleich archaistisch gefärbt erscheint. Verwandt damit ist der Schluss, der von Schmerzenreich handelt. Dazwischen steht die prächtig geschmückte Schilderung der Wunder. Hier ist die mächtig tönende Octave nichts Fremdes; allein wie passt die stolze Prachtstrophe zum einfach und alterthümlich sein wollenden Vortrag der übrigen Erzählung? Hier muss uns wohl Tiecks Bekenntnis über die Stanzen in der fast gleichzeitigen „Melusine“ aushelfen.[9]) „Es reizte mich, die Stanze auch einmal so treuherzig, wie alte Prosa erklingen zu lassen, ein Ton, der schon viele Stellen des Morgante so wunderbar anziehend macht, indem das Possierliche und Edle sich in diesem merkwürdigen Gedichte mit dem alterthümlich Ehrbaren so wunderbar verbinden.“ Wir gehen kaum irre, wenn wir annehmen, dass Tieck das nämliche Experiment, das er für die zeitlich ganz nahestehende Dichtung einbekennt, auch schon theilweise in den Bonifacius-Stanzen versuchte. Diese und die Melusine-Strophen hintereinander gelesen, lassen den verwandten Ton auch

---

[1]) Tieck, Genoveva, 111, 138, 143 f., 152, 176 f., 212, 263, 287 f., 298, 305.

[2]) Ebd., 173 f., 313 f.

[3]) Ebd., 156, 224 f.

[4]) Ebd., 160.

[5]) Ebd., 183, 194 f., 197, 198.

[6]) Ebd., 122.

[7]) Ebd., 117.

[8]) Ebd., 271 ff.

[9]) Tieck, Schriften, 11. Bd., LIX.

gar nicht undeutlich spüren. Der Versuch, die reichklingende Strophe für eine einfache treuherzige Erzählung zu wählen ist schon die Anwendung der bald auftauchenden hyperromantischen Meinung, dass sich gerade in den südländischen Formen alles Poetische am besten sagen lasse. „Besser als in sapphischen Strophen kann das, was man damit wollen kann, durch romantische Formen erreicht werden“, schreibt bald darauf Schleiermacher.[1]) Nach Calderons Vorbild lässt Tieck seine Menschen hie und da sogar einen Dialog in Stanzen führen. Das ist dort noch erträglicher, wo zumeist ganze Strophen auf einen Sprecher kommen;[2]) es wird aber zum verkünstelten Kunststück, wenn die Strophe in kleine Stücke[3]) oder gar in kleine Splitter[4]) zerschlagen wird.

Neben der häufig verwerteten Stanze begegnen wir in der Genoveva achtmal dem Sonette. Der Charakter der einheitlich geschlossenen Form mochte Tieck passend erscheinen, die Rede des Kapellan, welche die Novalis-Schleiermacher'sche Religionsauffassung in nuce vorträgt, den Abschied Genovevas von ihrem Kinde, den Abschied vom Gatten (Reinigungsbrief) und endlich die Verkündigung von ihrer Aufnahme in die Seligkeit in je einem Sonette wiederzugeben. In der Balkonscene spricht Genoveva die Erinnerung an eine vergangene Nachtstimmung, die sie mit der gegenwärtigen vergleicht, in einem Sonette aus. Das Sonett, das Golos Versuchung zur Sünde ausdrückt, will ähnlich wie Karl Martells Lobrede auf den Ehrgeiz nur das Thema des Monologes in etwas veränderter Auffassung variieren, wie die Stanzen die Liebessehnsucht in der Gartenscene. Die Auftheilung eines Sonettes in den Dialog[5]) ist wieder nicht mehr als ein Virtuosenscherz, zu dem sich der Formkünstler Tieck eben „gereizt“ fühlte, wie zu den treuherzig alterthümelnden Stanzen. Sonette in das Drama einzuflechten, lernte Tieck gleichfalls bei Calderon. In der Art der Verwendung dieser Form geht er die Wege A. W. Schlegels. Das Sonett mit seinem reichen Reimklange, mit seiner bestimmten Gliederung und „organisch articulierten Form“, die nach Schlegel ein Gefäß für Lyrik und

---

[1]) Aus Schleiermachers Leben, 3. Bd., 192.
[2]) Tieck, Genoveva, 313 ff., 320 f.
[3]) Ebd., 278 ff.
[4]) Ebd., 284 ff., 306.
[5]) Ebd., 165 f.

Didaktik, die sogar dramatisch werden kann, die eine so „große Universalität“ zeigt, wurde zur romantischen Lieblingsform. Seit 1798 verwendet sie Schlegel besonders zu lyrisch-didaktischen Zwecken. (Gemäldesonette.) Er strebt der italienischen Idealform nach, die fünfhebige Verse mit Auftakt, Quartette mit umschließenden Reimen und weibliche Reime verlangt. Letztere gehören, wie Schlegel meint, zum „großen Styl“ des Sonettes. Tieck thut in der Verwendung und im Baue dieser Form in seinem Drama ziemlich das gleiche wie A. W. Schlegel in seiner Sonettendichtung. Lyrische, traumhafte Verschwommenheit an einzelnen Stellen (Balkonscene), das Zerreißen des Sonettes im Dialoge sind Tiecks Besonderheit.[1])

Die Terzine verwendet Tieck für die Prophezeiung des „Unbekannten“ und für den Dialog zwischen dem trauernden Siegfried und Othos pilgerndem Geiste. Diese Strophe mit ihrer fortlaufenden Reimverkettung ist die naturgemäße Form für eine fortschreitende Erzählung und das ist auch die Prophezeiung. Die einförmige Wiederholung derselben langen Verse gibt dem Maße eine „feierliche Stimmung“[2]) und das entspricht jeder der beiden Situationen, in denen sie Tieck verwertet. Dem Dialoge widerstrebt die Form gewiss dann, wenn sie in so kleine Stücke zerhackt wird, wie es am Anfange der zweiten Stelle in der „Genoveva“ geschieht, so dass man den Eindruck der Strophe nicht mehr gewinnt. Tieck sagt uns noch obendrein, dass ihm die Terzine den Eindruck des Alterthümlichen mache. Die Association Terzine-Dante-Mittelalter ist auch gar nicht auffälliger, als wenn der Hexameter Schiller „unausbleiblich an die griechische Welt erinnert“.

Die vierte metrische Form, die Tieck aus dem spanischen Drama entlehnt, ist der Romanzenvers ohne Auftakt und zwar werden diese vierhebigen Trochäen zur Strophenform der Redondille (abba) vereinigt, die Calderon im Dialog benützt. Bei Tieck erscheint sie nur an lyrischen Stellen. Die durchwegs

---

[1]) Vgl. Welti, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, Leipzig 1884, 162 ff., 176 ff., und Schlegels Vorlesung über das Sonett im Anhange daselbst.

[2]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Stuttgart, Spemann, 2. Bd., S. 46. Dante singt nach Tieck „in prophetischen, wunderbar verschlungenen Terzinen seine Dichtung, nirgend ein Stillstand, nirgend wo die Pracht der gewaltigen Verse aufhörte . . .“ Phantasien, 27.

weiblichen Reime geben der Strophe in der Balkonscene eine besonders träumerische Weichheit, die klangvollen Reimworte dazu eine musikalische Fülle, und auf diesen weichen, vollen Klängen schwebt die magische Traumstimmung der Sommernacht einschmeichelnd und lieblich dahin. Ein lyrischer Erguss Genovevas formt sich in diesen Strophen, die sich dann in der Antwort Golos fortsetzen. Solange seine Liebesgedanken mit der freundlichen Sommernachtstimmung sich verflechten, gehen sie auch im nämlichen weichen Ebenmaße fort; als aber die Vorstellung von den Augen Genovevas auftaucht, flackert es unruhig in Golo auf (wir kennen den Zusammenhang zwischen Genovevas Augen und Golos Empfindung) und das Versmaß springt aus dem ruhigen Gleichmaße heraus bei den Worten „Deine Blicke schießende Sterne . . .“ Zulmas Sehnsucht, Gebet und Klage[1]) behalten das Reimschema der Redondille bei, aber an Stelle der vierhebigen Trochäen treten Verse mit zwei und drei Hebungen und auch klingende und stumpfe Reime wechseln. Einen besonderen Grund für die Verwendung dieser Strophen, die nur noch ungefähr dem spanischen Vorbilde ähnlich sehen, kann ich nicht angeben. Es konnte aber den Dichter immerhin eine äußerliche Association dazu geführt haben. Die romantische Mohrin kommt aus Spanien, dem gelobten Lande der Romantik; da ziemt sich's, dass ihre Lieder auch äußerlich ein wenig an ihre Herkunft erinnern. Einzelne inhaltliche Calderon'sche Reminiscenzen konnten wir ohnehin auch gerade in diesen Partien der Dichtung aufzeigen. Im Monologe Zulmas vor dem Zelte, der die Sehnsucht nach dem Geliebten variiert, schlägt auch ein wenig der vierhebige Romanzenvers durch.

Mit diesen sangbaren Strophen sind wir schon bei den Liedern angelangt, die Tieck reichlich in sein Drama einstreut. Sie weichen metrisch sehr voneinander ab. Die einen sind freirhythmische Ergüsse, in anderen ist ein strenger Strophenbau durchgeführt. Nach welchem Grundsatze wechselt nun Tieck die Form? Manche Andeutungen (z. B. ein „altes Lied“) scheinen auf eine Unterscheidung improvisierter und künstlerisch ausgereifter Lieder hinzuweisen. Allein die Untersuchung der einzelnen Stücke gibt dieser Vermuthung nicht Recht. Wahrscheinlicher sieht Folgendes aus. Golo kleidet, kunstmäßig dichtend, seine Lieder in

---

[1]) Tieck, Genoveva, 140, 145, 153.

gleichmäßige Strophen, die gewöhnlichen Leute, Schäfer, Hochzeitbitter, die schmausenden Diener gebärden sich nachlässiger im Vers- und Strophenbau. Danach ließe sich alles vertheilen, bis auf Golos sechszeiligen Morgengesang. Möglich, dass Tieck sich von einem ähnlichen Gedanken führen ließ, wahrscheinlicher noch, dass er bloß romantischer Willkür folgte. — Die acht Verse der zwei Engelein sind nur eine Tändelei. Die acht ei-Reime könnten als Begleitung des heiteren Inhaltes angesehen werden.

Freie Rhythmen begegnen uns mehrmals in besonders erregten, leidenschaftlichen Reden und Monologen. Das meiste davon gehört Golo an. Dazu kommt Genovevas Klage im Thurme und in der Wüste, die Sprüche der Hexe sowie der Chor der Jäger. Die unruhig lodernde Leidenschaft, die heftige Klage stammeln in ungleichmäßigen Absätzen. In den Reden der Hexe soll der verworrene Rhythmus dem wirren Inhalte der Formeln sich anpassen. Dazu gesellen sich die gehäuften Reime. „Wie freier — das Feuer — wie munter — und bunter — in Formen mannigfach glimmt — in Farben tausendfach flimmt“ u. s. w. Der Hörer vernimmt nur durcheinander irrende klangvolle Reimworte und dieses Gewirre muss im Verein mit dem unheimlich dunkeln Inhalt Siegfrieds Sinn umnebeln.[1]) Der freie Rhythmus im Chorlied der Jäger ist schwer zu begründen. Bis auf diesen letzten Fall ist also auch der freie Rhythmus stets in ein gewisses engeres Verhältnis zum Inhalt gesetzt.

In der Mitte zwischen den kunstvolleren rhythmischen Gebilden und der einfachen Prosa steht der fünffüßige Jambus, der damals schon gewöhnliche dramatische Vers. Die Rede, die in diesem gleichmäßigen Rhythmus einherschreitet, wird immer als eine erhöhte empfunden. Der Rhythmus lässt einen ungreifbaren „geistigen Hauch“ über die Diction hinschweben. A. W. Schlegel nennt den rhythmischen Theil in Shakespeares Dramen kurzweg den „poetischen“.[2]) Diese rhythmisierte Sprache entfernt sich aber doch auch nicht so weit von der gewöhnlichen Rede, wie etwa die kunstvolle Strophe. In diesem erhöhten Durchschnittsrhythmus des Dramas sprechen auch die Personen in der „Genoveva“ immer dann, wenn sich der Inhalt ihrer Rede über das Ver-

---

[1]) Tieck liebt das Spiel mit gehäuften Reimen auch sonst, schon bloß des musikalischen Klanges wegen. (Schäferlied, Zulmas Monolog, Golos Lieder.) Vgl. A. Kerr, Godwi, 99 ff., und Tieck, Schriften, 13, 310 ff.

[2]) WW., 7, 41.

trauliche und Gewöhnliche erhebt, aber doch den hohen Schwung der außerordentlichen seelischen Momente nicht erreicht, für welche die kunstvolleren rhythmischen Formen aufgespart sind. In dieser Mittelhöhe setzt der Prolog ein. Siegfrieds und Genovevas Abschiedsgespräch, die Feldherrnscenen, die Dialoge zwischen Golo und Gertrud, Golo und Genoveva sind meist auf diese mittlere rhythmische Höhe gestimmt.

Auch untergeordnete Leute reden in Versen, wenn ein erhöhter Inhalt ihrer Rede es verlangt. Übergänge von der Prosa in den Rhythmus wurden schon verzeichnet. Es muss hier noch an die Scenen erinnert werden, in denen die Sprache der Geringen sich jener der Vornehmen ganz assimiliert. Hier sind zu nennen die Scene, die uns die Dienerschaft in ihrer gehobenen Stimmung über den Sieg zeigt,[1]) Gertrud bei Genoveva im Gefängnis,[2]) Benno und Golo und die für Genoveva bittende Gertrud,[3]) die Mörder in Gesellschaft Genovevas u. s. w.[4]) Wenn es der Inhalt fordert, sprechen auch die Diener unter sich in Versen. Wendelin und Else beklagen Genoveva,[5]) Grimoald pflanzt seinen Baum,[6]) Wendelin, Heinrich und Else reden über die Wunder, die sie erlebten.[7]) Unklar bleibt wieder, warum Tieck eine Schlachtscene theilweise in Prosa schreibt[8]) und eine andere,[9]) in der es ebenso stürmisch hergeht, in Versen.

Unsere Aufstellungen gewinnen an Wahrscheinlichkeit und eine gewisse Begründung aus der Romantik selbst heraus durch eine andere Thatsache. Es ist nämlich interessant zu verfolgen, wie die Art der Vertheilung von Vers und Prosa bei Tieck im großen und ganzen jenen Principien folgt, die A. W. Schlegel aus seinen Beobachtungen an Shakespeare gefolgert und im schon früher angezogenen Horenaufsatze „Etwas über W. Shakespeare“ niedergelegt hat. Prosa, heißt es dort, entspricht dem vertraulichen Tone des Umgangs, „Poesie“ einem edleren Gang der Rede. Der Gebrauch der einen oder anderen Stilart hängt nicht so sehr am Stande, als am Charakter und an der Gemüths-

[1]) Tieck, Genoveva, 167.
[2]) Ebd., 223.
[3]) Ebd., 228 ff.
[4]) Ebd., 254 ff.; vgl. 260 ff., 264 ff., 268, 289 ff., 293 ff.
[5]) Ebd., 253 f.
[6]) Ebd., 234.
[7]) Ebd., 316 f.
[8]) Ebd., 202 ff.
[9]) Ebd., 145 ff.

stimmung der redenden Personen. Aber eine „gewisse Anständigkeit der Sitten, die sowohl Tugend als Laster überkleidet und auch unter heftigen Leidenschaften nicht ganz verschwindet", trifft man meist, wenn gleich nicht ausschließend, in höheren Ständen und daher sprechen gerade Bürger, Bauern, Soldaten, Matrosen, Bediente, hauptsächlich Narren und Possenreißer bei Shakespeare fast ohne Ausnahme im Tone ihres wirklichen Lebens. Allein, wenn innere Würde der Gesinnungen bei niederen Personen sich äußert, so thut sie es auch hier mit einem gewissen äußeren Anstande (rhythmisch), und so gilt bei Shakespeare die Rangordnung der Natur und der Sittlichkeit mehr wie die bürgerliche.[1]) Ob Vers, ob Prosa, entscheidet die innere seelische Höhe. Ferner, sagt Schlegel, kann es selbst im Dasein des erhabensten Helden Augenblicke des seelischen Nachlassens geben, und dann spricht auch er wieder in Prosa (Hamlet, der sich wahnsinnig stellt, die Höflinge zum besten hält, die Schauspieler unterrichtet oder sich in die Spässe des Todtengräbers einlässt). Jene Gestalten Shakespeares, die der Pomp des Ranges beständig umgibt, denen ein gleichförmiger Ernst natürlich ist oder die eine „erweckende Leidenschaft" beherrscht, verfallen nie in die vertrauliche Prosa. Es ist nicht schwer und gewaltsam, dieses Vorgehen wenigstens im allgemeinen in Tiecks „Genoveva" wiederzufinden. Beim „Pompe des Ranges" denkt man gleich auch an Karl Martell und die Feldherrn, beim gleichförmigen Ernst etwa an den heil. Bonifacius, Siegfried und besonders an die Heldin Genoveva selbst, die alle drei keinen arrhythmischen Satz in der ganzen Dichtung sprechen. Der Blankvers ist das Grenzgebiet, auf dem sich in der „Genoveva" hoch und niedrig noch begegnet. Die Diener gelangen nicht höher, als bis zum gereimten Blankvers, Genoveva, Siegfried, Bonifacius steigen nie unter den Blankvers hinab.

Über die Verwendung des Reimes bei Shakespeare sagt uns Schlegel, dass sich darüber nicht ganz so bestimmt sprechen lasse; er hebt aber hervor, dass sinnreiche Sprüche, besonders in symmetrischer und antithetischer Ordnung, Scenenschlüsse, zuweilen mit epigrammatischer Wendung, gereimt sind. Fortgehend reime Shakespeare, wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp passend ist, vielleicht, wo gefällige Spiele der Phantasie

[1]) A. W. Schlegel, WW., 7. Bd., 41 f.

dem Stoffe gemäß sind (Sommernachtstraum, Romeo und Julia). „Es mag immer sein, dass er mitunter auch aus keinem anderen Grunde in Reimen gedichtet, als weil er grade Lust daran fand.“ [1]) Ein Blick in die „Genoveva“ überzeugt uns, dass Tieck im Gebrauche des Reimes wieder ähnliche Wege geht, wie Shakespeare. Auch er reimt sentenzenhafte Verse und verschiedene Antithesenspiele gar nicht ungern. Tieck liebt es, durch ein Reimpaar oder durch mehrere Reime einen Einschnitt innerhalb der Scene [2]) oder den Scenenschluss selber [3]) auszuzeichnen. Manchmal bildet sogar eine Stanze, ein Drei- oder Vierreim den Abschluss. Nur etwa beim dritten Theile jener Scenen, die nicht ganz in gereimten Maßen erscheinen, fehlt der gereimte Abschluss. [4])

„Theatralischen Pomp“, der den fortlaufenden Reim veranlasst, darf man nicht mit Unrecht in Karl Martells Antwort an die Gesandten sehen und in manchen anderen Reden der Kriegsscenen. Jene Antwort Karls bewegt sich eine Zeitlang sogar strophisch, um aber schließlich in einfache Reimpaare zu verlaufen. An manchen Stellen, an denen bei Tieck Reime als Schmuck des Blankverses auftreten, lässt sich eine Steigerung des rhetorischen Pathos und der Gefühlswärme und eine gewisse „Feierlichkeit“ erkennen. So im Prologe, in Golos zweitem Monologe. [5]) Wenn Wolf und Genoveva, erfreut über die Siegesnachricht, aus dem Gespräche ins Gebet übergehen, so stellt sich der Reim ein. Auch Wolfs Entzücken über den Mohrensäbel ist gereimt. [6]) Wolfs feierliche Ermahnungen vom Sterbebette aus sind zumeist gereimt. [7]) Allein für verschiedene andere gereimte Stellen will sich kein deutlicher innerer Grund finden lassen. Nun, was Schlegel an Shakespeare vermuthet, dass er nämlich öfters reimte, weil er eben Lust daran fand, das dürfen wir bei Tieck sicher mit ebensoviel Recht vermuthen.

Die Gegner der Romantik verurtheilen das bunte Rhythmen- und Strophengewebe der romantischen Dramen ohne Mitleid. Merkel nennt diese Mannigfaltigkeit einen „Unsinn“, der jede

---

[1]) A. W. Schlegel, WW., 7. Bd., 43.

[2]) Tieck, Genoveva, 119, 128, 129, 145, 146, 5 ff., 151, 25 f., 152, 156, 201, 267, 283.

[3]) Ebd., 146, 149, 184, 185, 202, 244, 254, 264, 266, 270, 312, 317.

[4]) Auffallend ist das Fehlen der Schlussreime von S. 211 in der gleichen Situation wie S. 152.

[5]) Tieck, Genoveva, 132.

[6]) Ebd., 167 f.; vgl. 181 f.; 211.

[7]) Ebd., 218 ff., vgl. 241 f.

Regel der Vernunft überspringe. Das eine ist richtig, der Eindruck des Gemachten, Willkürlichen und Gekünstelten wird keineswegs überall in der „Genoveva" vermieden. Tieck sucht mitunter zu ferne Liegendes, in seinem Wesen Verschiedenes zu vereinigen. Die südländlische prunkvolle Stanze, die zugleich altdeutsch treuherzig erklingen soll, die nämliche pathetische Strophe für die kindliche Redeweise Schmerzenreichs, Sonett und Stanze im Dialoge zerfasert: dies sind so innerlich fremdartige Momente, dass sich kaum eine harmonische Verschmelzung derselben und ein befriedigender künstlerischer Eindruck erwarten lässt; wenigstens Tieck ist es nicht gelungen, das Widerstreitende zu versöhnen. Allein die Dissonanzen sind, wie unsere Betrachtung zeigte, doch nur auf einzelne Punkte in der Dichtung beschränkt und auf weiten Gebieten der Dichtung konnten wir ein natürliches, zwangloses Ineinandergreifen von Form und Inhalt beobachten und nachempfinden. Hier wird durchaus nicht jede Regel der Vernunft übersprungen. Ein einheitlicher Gesammteindruck des Werkes wird freilich durch die metrische Vielgestaltigkeit so wenig gefördert als etwa durch die allzu reich abgestufte Sprache oder durch den Mangel einer organischen Composition und Einheit von innen heraus. Aber wir dürfen nur nicht vergessen, dass wir in der „Genoveva" einen romantischen Dichtertraum durchträumen. Die Romantiker von 1800 waren einmal auf dieses Traumbild erpicht und wir müssen hier wiederum den Autor zuerst aus sich und seinem Gedankenkreise heraus commentieren und verstehen. Das einzelne vorüberschwebende Bild und seine Stimmung haben selbständigen Wert und dabei hören wir Inhalt, Sprache und Rhythmus meistens auf das wirksamste zusammenklingen. Auch Rhythmus und musikalischer Reimwohlklang haben in der Schätzung des Romantikers eigenen Wert für sich. Für die einzelnen Situationen unserer Dichtung sind die metrischen Formen eine anschmiegsam begleitende Musik: für das Ganze aber wieder nicht mehr, als eine Regel von außen, um „widerspenstige Elemente in Ordnung zu halten".

Auch für die metrische Einkleidung wirken die zwei großen Vorbilder der Romantik, Shakespeare und Calderon, maßgebend in der „Genoveva" zusammen. Die Shakespearische Form wird nach Tiecks eigenem Worte mit der spanischen verbunden. Das heißt mit bewusster Folgerichtigkeit von Tieck gehandelt. Der Geist der romantischen Poesie hatte in Shakespeare und Calderon

verwandte aber zugleich auch verschiedene Organe gefunden. Die neuen Romantiker, die wieder zur einen romantischen Urpoesie zurückstreben, machen sich keines Widerspruches schuldig, wenn sie auch die Darstellungsweisen ihrer höchsten Meister zu vereinigen und so zu einer höheren Synthese fortzuschreiten suchen. Bernhardi, der romantische Kritiker, ist mit Tiecks Vorgehen ganz und gar einverstanden und macht sich anheischig, die einzelnen Silbenmaße in der „Genoveva" in einer eigenen Abhandlung zu rechtfertigen. Vorläufig fällt er nur das allgemeine und im ganzen nicht unzutreffende Urtheil:[1]) „Prose und Silbenmaß und die mannigfaltigsten Arten desselben wechseln miteinander ab, und aus dem Stoffe ergibt sich die jedesmalige Darstellung durch ein bestimmtes Silbenmaß als nothwendig."

* * *

Tiecks „Genoveva" ward aus dem Geiste der Romantik geboren und wirkte entscheidend für das mächtige Anwachsen der katholisierenden Strömung in Deutschland am Anfange unseres Jahrhunderts und wies so selbst wiederum der Entwickelung des romantischen Geistes eine neue Richtung. Auch die alterthümelnde, auf das Deutsche und Vaterländische abzielende Bewegung bekam einen neuen mächtigen Antrieb. Hettner nennt das Werk mit Recht die Wetterscheide der Romantik. Tieck selbst nennt sie eine „Epoche" in seinem Leben.

Man kann nicht gerade sagen, dass Tieck nur durch Fr. Schlegels ästhetische Lehren „verdorben" worden sei. Tiecks eigene vorausgehende Production und Schlegels Doctrin sowie der romantische Geist von 1800 überhaupt begegneten sich auf halbem Wege. Tiecks phantastische Anlage und Neigung fanden in Schlegels Gedanken Förderung und Aufmunterung, das vollendete Werk des einen entsprach daher leicht verschiedenen theoretischen Wünschen des Genossen; denn die „Genoveva" wurde recht eigentlich „die Darstellung eines sentimentalen Stoffes in phantastischer Form".

Tieck und Wackenroder entdecken die Poesie des Alten und Religiösen. Durch Schleiermacher, Novalis, Calderon und Jakob Böhme erhielt die neue Richtung des immer beweglichen, empfänglichen und leicht anempfindenden Dichters mächtige Impulse und es sammelten sich in seinem Gemüthe jene Stim-

[1]) Archiv der Zeit, a. a. O., 470.

mungen und Vorsätze, die sich an den Stoff des Genovevabüchleins anschlossen, nachdem noch ein anderer lebhafter Anstoß durch Maler Müllers Drama vorausgegangen war. Tiecks und der Romantiker neue Richtung ist zugleich eine energische Opposition gegen die den Zeitgeist beherrschende Aufklärung. Mit hoher Ehrfurcht tritt Tieck an das Volksbuch heran, an die ehrwürdige Urkunde alter deutscher Volkspoesie und dramatisiert die Erzählung von Anfang bis zum Ende und dieses pietätvolle Festhalten am alten poetischen Stoffe war, wie wir sahen, ein Verdienst in den Augen romantischer Kunstrichter. Nur das Allzukarge wird erweitert und abgerundet. Tieck nimmt für die Bereicherung seines Werkes Motive und Reminiscenzen aus Maler Müller, Shakespeare, Calderon und verschiedene Gedanken Jakob Böhmes auf, welch letztere er ein wenig mit zeitgenössischer Naturphilosophie „tingiert". Alles, was von geistigen Anregungen damals auf ihn eindrang, findet in der „Genoveva" seinen sanften Widerhall. Das Werk wird ein Spiegel seines Schöpfers und das ist wieder echt romantisch. Fr. Schlegel verlangt ja vom Roman (und damit von der romantischen Poesie), er solle eine „Encyklopädie des gesammten geistigen Lebens eines genialischen Individuums sein". Die Motive, welche Tieck anderswoher nimmt, werden „tieckisiert" und so sein Eigenthum. Die einfache Legende wird in ihrer neuen Gestalt auch zu einem episch breiten Zeitbilde erweitert und das geschieht wieder im Sinne der romantischen Doctrin, der zufolge das romantische Drama das ganze bunte Schauspiel des Lebens in sich fassen soll. Die Auffassung des Stoffes ist eine durchgehend legendenmäßig-religiöse, von dem altdeutsch-frommen Sinn beherrschte und da im Mittelalter die Religion der erste Leitstern des Denkens und Lebens war, wie Wackenroder und Novalis lehrten und wie es Schleiermacher für die Gegenwart wieder forderte, so wird auch das ganze breite Gemälde in religiöse Beleuchtung gestellt. Alles Komische ist als störend ausgeschlossen. Tiecks Religion ist aber dabei ein weiches, weichliches Empfinden, unter dessen Einfluss verschiedene Gestalten die Dichtung, besonders die Heldin selbst zu kraft- und marklosen Wesen werden. Schleiermachers Gefühlsreligion gieng durch Tiecks weiches Gemüth hindurch und wurde zum bloßen poetischen Stimmungshauche. Die Religion in der „Genoveva" erscheint zwar überwiegend als Christenthum, zum Theile sogar als ausgesprochen katholisches Christenthum. Es

ist dies aber keine Confession, die aus Tiecks religiöser gläubiger Überzeugung entspringt, sondern eine religiöse Kunststimmung, eine „prédilection d'artiste". Eine geheime Unterströmung wirklich religiöser Sehnsucht begleitet wohl diese Kunststimmungen. Die Idee einer synkretistischen, echt romantischen Religion steht im Hintergrunde.

Stimmung, Licht und Luft, das „Klima" der Begebenheiten ist für Tieck wichtiger, als die im festen Causalnexus gegliederte Handlung, als energisch und klar gezeichnete Charaktere und deren Schicksale. Die Figuren sind mit wenigen Ausnahmen matt und schemenhaft gerathen oder vielmehr beabsichtigt. In der Stimmung, besonders in der religiösen sowie in der Liebe, liegt Unendlichkeit. Auch Zeit und Ewigkeit berühren sich. Die Religion gewährt „bedeutende Ausblicke" in die Ferne. Der Glaube ist unendlich. Kein Wunder, dass die Vermählung von Religion und Poesie um 1800 zum unerlässlichen Punkte des romantischen Programmes wird. Dem überschwänglich gesunden Menschenverstande des Oberaufklärers Nicolai zum Hohn sollte Phantasus den romantischen Dichtergarten beherrschen.

Nicht bloß stoffliche Universalität verlangt die romantische Theorie, auch Poesie und Prosa und „alle Gattungen der Poesie" sollen zum Strome einer unendlichen Urpoesie wieder zusammenfließen. Auch dies geschieht in der „Genoveva", soweit es eben im einzelnen Werke geschehen kann. Nach Shakespeares Muster werden Epik und Drama ineinandergeflochten und Vers und Prosa müssen reichlich wechseln.

Lange ausklingende Lyrica und der Formenreichthum der Südländer kommen unter dem Einflusse Calderons, des zweiten romantischen Großmeisters, dazu und potenzieren die Künstlichkeit der Form zu nie dagewesener Höhe. Um das Zusammenweben aller Formen und Gattungen zur freien, auf die Phantasie gestellten Universalpoesie zu ermöglichen, hatte man noch das Gesetz geschaffen, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Dies geschah und so konnte der Poet mit Zeit und Ort in freiester Kühnheit schalten. Traumartig schweben die Bilder in bunt wechselnder Mannigfaltigkeit vor unserer Phantasie vorüber, nur durch den höchst dehnbaren Rahmen von Prolog und Epilog zusammengehalten. Das monarchische Princip, die Herrschaft eines Helden im dichterischen Werke, ist gestürzt und eine republikanische Verfassung proclamiert. Tieck schiebt

bald die eine, bald die andere Figur in den Vordergrund, wie es Fr. Schlegel im Roman verlangte.

Trotz alledem soll aber die romantische Poesie nicht ganz von aller Zucht und Ordnung losgebunden und so eine unkünstlerische, ungegliederte wüste Masse sein. Sie soll ein „vernünftiges Chaos“ werden. Sie ist der allseitigsten Bildung fähig „von innen heraus“ und „von außen hinein, indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Producten sein soll, alle Theile gleich organisiert“. Auch Tieck sucht Vernunft in das phantastische Chaos zu bringen. Das bewerkstelligt er durch die Künstlichkeit einer äußerlichen Symmetrie, durch Contrastieren, Parallelisieren und allerlei sinnreiche ahnungweckende Beziehungen. Die Bildung „von innen heraus“, einen alles organisierenden Geist muss bei ihm die gemeinsame Auffassung, ein durchgehender „alterthümlich-religiöser Ton“ ersetzen. Tiecks romantische Künstlichkeit erreicht aber nicht, was Fr. Schlegel im steten Hinblick auf „Wilhelm Meister“ fordert.

Für die altdeutsche Legende wird außerdem noch dem Costüm einige Aufmerksamkeit gewidmet, aber jede pedantische Genauigkeit dabei vermieden. Die ganze archaisierende Dichtung wird von reichlichen weichen und innigen Naturstimmungen durchwoben. Das Freundliche und Milde der Natur herrscht, das düstere Grauen ist bis auf kleine Spuren verschwunden. Hochromantisch ist die sympathetische Beseelung sowie die malerische und musikalische Auffassung der Natur. Tieck lauscht „dem wunderbaren Liede, das in den Dingen schläft“. Das Alterthümliche sowie die romantische Naturandacht bilden im Verein mit dem Religiösen den einigenden Ton, der außer dem umschließenden Prologe und Epiloge die verschiedenen Theile zusammenfasst.

Ein Seitenstück zur künstlichen und künstelnden Composition ist die künstliche und oft auch verkünstelte Sprache und Metrik. Tieck ist ein souveräner Beherrscher der Sprache; er versteht es, die Perioden und Sätze zu runden und abzuschleifen, wenn er nicht absichtlich Unebenheiten dem Archaismus zuliebe einstreut. Es ist keine energisch charakterisierende, sondern eine idealisierende, nivellierende Sprache, die sich von der Wirklichkeit entfernt und nur im Äther der reinen Kunst schweben will. Innerhalb dieser idealisierenden Diction zeigt sich der Virtuose wieder im Nüancieren nach allen Richtungen. Jedem Inhalte gibt Tieck mit Leichtigkeit das entsprechende sprach-

liche Kleid und zur Sprache tritt der Rhythmus, der sich gleichfalls meist mit höchster Elasticität dem Inhalte der einzelnen Situationen anschmiegt. Im ganzen wenigstens gelingt es fühlbar; dort und da fehlt es nicht an störender Willkür. Eine hohe Künstlichkeit und universale Mannigfaltigkeit, ein eigenartiger Formenreiz — lauter romantische desideria — werden erreicht.

Selbst die romantische Ironie darf nicht ganz fehlen, das bewusste Schweben des Dichters über seinem Stoffe auf den Flügeln der poetischen Reflexion, das Darstellen des Spieles des Lebens als wirkliches Spiel. Sie tritt in der Einkleidung der „Genoveva" hervor. Das ganze ist als auftauchender und wieder verschwebender poetischer Traum gekennzeichnet, der nur auf poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte Wahrheit Anspruch macht. —

Die Stimmungen, aus denen die „Genoveva" erwuchs, beherrschten um 1800 den romantischen Dichterkreis. Allein selbst über diesen hinaus lassen sich ihre Spuren verfolgen. Tieck thut sich etwas darauf zugute, dass sein Werk nicht nur auf Zach. Werner und ein Heer von katholischen Dichtern, sondern selbst auf Schillers „Maria Stuart" und „Jungfrau von Orleans" gewirkt habe.[1]) Allzu hoch darf aber diese Einwirkung auf Schiller nicht angeschlagen werden, da Schiller auf einem ganz anderen eigenen Wege zu einer verwandten Richtung und künstlerischen Anschauung gelangte. Die Verbindung des Schicksalsmäßigen mit einem katholischen mittelalterlichen Stoffe konnte Schiller noch am verwandtesten berühren, wenn er Tiecks Dichtung las. Auffallend ist es immerhin, dass bei Schiller das Mittelalterliche, der äußere romantische Prunk, Troubadourmäßiges und kriegerische Bilder, die Verklärung der Heiligen am Schlusse, das Lyrisch-Musikalische, die vielen Motive, die episierende Zwanglosigkeit, der Wechsel metrischer Maße sich in merkwürdig ähnlichen Geleisen bewegen, wie Tiecks romantische Poesie. Das Katholische und eingeschaltete Lyrik treffen wir schon in „Maria Stuart". Lyrisches, Christenthum und Fatalismus begegnen uns wieder in der „Braut von Messina". Das Biographische, der episierende Charakter, das bunte reiche Zeitbild, wortreiche Personen, viel directe Charakteristik, ein beinahe leidender Held: all das begegnet uns bereits im „Wallen-

---

[1]) Vgl. Solger, 1. Bd., 501, und Tieck, Schriften, 1. Bd., XXXII.

stein“. In Goethes „Natürlicher Tochter“ findet sich auch das epische Verweilen bei der Situation, das romantisch Dämmernde, die höchst idealisierende Form und Sprache. An Herders Wirken, das sich mehr und mehr den Tendenzen der Romantik nähert, sei nur noch erinnert. Es geht ein gemeinsamer verwandter Zug durch die Literatur. „Wilhelm Meister“, an dem sich Schiller und die Romantiker begeistern, ist ein wichtiges Ferment im großen Processe. Nicht allzu voreilig wird man also bei verwandten Erscheinungen außerhalb des engeren romantischen Kreises auf directe Einwirkung von dieser Seite her schließen.

Von hier aus dürfen wir noch einen Blick in jene Literaturperiode zurückwerfen, in die manche Wurzeln der Romantik gesenkt sind, in die Sturm- und Drangjahre und auf das Genovevadrama dieser Zeit, das zwar mit seiner Entstehung um zwei Decennien vor der Romantik der „heiligen Genoveva“ liegt, aber doch eine directe Verbindung dieser mit der Geniezeit herstellt. Damals trat Möser zuerst mit weitsehendem Blicke an das Mittelalter heran. Herder und Goethe wurden von seiner Begeisterung für das Alte ergriffen.

Im „Götz“ stieg die romantische Ritterzeit lebenstrotzend aus dem Grabe der Vergessenheit herauf und Herder erweckt das Volkslied mit seiner ganzen innigen Gemüthsfülle zu neuem Leben. Ritterthum und deutsche Vergangenheit wurden ein Lieblingsthema der Geniemänner. Unter dem Trosse der Ritterdramen, die dem „Götz“ folgten, ragte Müllers „Golo und Genoveva“ ansehnlich hervor, das Stück, welches für Tieck in besonderer Art bedeutend wurde. Beide Dichter, Müller und Tieck, greifen in die deutsche Vergangenheit zurück und nehmen denselben alten, volksthümlichen Legendenstoff zur dramatischen Behandlung auf, Müller das Puppenspiel, Tieck das Volksbuch. Beide bereichern in mannigfacher Weise ihre Vorlage und sind dabei von älteren und neueren literarischen Vorbildern abhängig. Shakespeare, „Götz“ und „Werther“ wirken auf beide Dichter; allein für Tieck vermittelt Müller selbst die Verwertung jener Vorbilder. Eine shakespearesierende Technik, ein Sprengen des einheitlichen dramatischen Baues und ein Ausdehnen in die Breite der dialogisierten Biographie herrscht im Drama der Geniezeit und ebenso im Werke des Romantikers, die Einschaltung weicher Lyrica finden wir bei Müller wie bei Tieck. Nicht unbedeutende Züge giengen direct von Müller auf Tieck über.

Ein „eigen Herz“, freies Entfalten und Ausleben aller Lebenskräfte ist der höchste Wunsch der Originalgenies in den siebziger Jahren und ein ähnliches Lebensideal verfolgt die Romantik der Genossen von Jena. Müllers Mathilde und Tiecks Golo möchten ihre Individualität in schrankenloser Selbstherrlichkeit gewähren lassen; Golo will freie Bahn für seine excentrische Leidenschaft, Mathilde für ihre titanische Willenskraft. Ins Ungewöhnliche streben beide Richtungen hinaus. Beide hassen ja von Haus aus das Alltägliche, Platte, Nicolaitische. Beide Dichter arbeiten ziemlich viel Naturempfindung in ihre Werke hinein, Müller naturalistisch malend, Tieck musikalische Stimmungen erweckend. Dem Costüm gegenüber sind beide ziemlich sorglos, aber sorgloser und eigenmächtiger als Tieck ist Müller.

So viele Verbindungsfäden nun auch aus der Geniezeit in die Romantik herüberleiten, in den zwanzig Jahren, die zwischen beiden Dichterkreisen liegen, hat sich manches in der deutschen Literatur begeben, unter dessen Einwirkung die Romantik ihre eigenen Wege geht. Müller und Tieck behandeln den gleichen volksthümlichen Stoff, sie nehmen aber eine ganz verschiedene Stellung zu ihrer Vorlage ein. Müllers Auffassung der Legende ist eine rein weltliche, jene Tiecks durchaus religiös. Müllers Genoveva hat ihre Heiligenaureole abgelegt, sie ist zum natürlich unschuldigen Weibe geworden, das Religiöse ist auf das engste beschränkt. Tieck sucht eine mittelalterliche Heilige auf schimmerndem Goldgrund zu malen, religiöse Stimmung in allen Schattierungen beherrscht seine Dichtung. Das Schicksalsmäßige wird bei Müller mehr im übertragenen Sinne der unwiderstehlichen Leidenschaft nachgesagt, bei Tieck tritt mitunter ein wirklicher Naturfatalismus ein. Der romantischen Auffassung entspricht es, dass Calderon und Jakob Böhme als Vorbilder bei Tieck neben den auch für Müller maßgebenden Shakespeare treten. Müller nimmt nur die Grundzüge der Überlieferung auf und schaltet frei und selbständig mit seiner Vorlage, Tieck hütet sich vor jedem allzukühnen Eingriff in die geheiligte Tradition. Müller tritt als Dramatiker an die Legende heran und was seinem Zwecke nicht dient, wird ausgeschieden. Es bleiben zwar bei ihm noch manche Weitschweifigkeiten, aber nirgends verleugnet sich bei ihm ein frischer dramatischer Pulsschlag. Tieck führt die dramatische Form äußerlich auch zumeist durch, aber er geht trotzdem fast immer als Erzähler und Stimmungsmaler und als romantischer

Poet vor, der „alle Gattungen von Poesie“ vereinigen möchte. Die Romantiker beurtheilen das Schauspiel nach den Gesetzen des Romans. Ein Vergleich etwa zwischen Müllers Kerkerscene voll dramatischen Lebens und der Tieck'schen Kerkerscene voll Empfindungsweichheit und breiter Reden ohne Vorwärtsbewegung ergibt sprechend die Differenzen zwischen beiden dichterischen Generationen. Bei Müller treffen wir wenige Scenen, die bloß um ihrer selbst willen da sind, bei Tieck könnte man eine lange Reihe streichen, ohne den Fortgang der eigentlichen Handlung zu stören. Die Sprache endlich ist bei Müller eine leidenschaftbebende, drastische, oft derbe Prosa, die bis zum Dialect herabsteigt, bei Tieck ein idealisierender, beflügelter, über die Dinge leicht hinschwebender Stil, der sich mit einem reichen Chor südländischer Strophenformen zu gemeinsamem Wohllaut vereinigt. Tieck ist einmal eine vielfach anders veranlagte dichterische Persönlichkeit als Müller und er hat zugleich auch an den classischen Vorbildern, die zwischen Geniezeit und Romantik treten, seine Sprache und Formkunst geschult und treibt diese bis zur raffinierten Künstlichkeit, die ganz besonders mithilft, das Ganze in einen hyperidealistischen Hauch zu verflüchtigen.[1]) A.W. Schlegel formulierte schon 1806 den Gegensatz zwischen Geniezeit und Romantik mit den Worten: „Wie Goethe, als er zuerst auftrat, und seine Zeitgenossen Klinger, Lenz u. s. w. (diese mit roheren Missverständnissen) ihre ganze Zuversicht auf die Darstellung der Leidenschaften setzten, und zwar mehr ihres äußeren Ungestüms als ihrer inneren Tiefe, so meine ich, haben die Dichter der letzten Epoche die Phantasie, und zwar die bloß spielende, müßige, träumerische Phantasie, allzusehr zum herrschenden Bestandtheil ihrer Dichtungen gemacht.“[2])

Das halbe Menschenalter, das zwischen dem Sturm und Drang und den Blütentagen der Romantik verfloss, hat der romantischen Dichtung eine neue Signatur aufgedrückt. Die literarische Strömung der siebziger Jahre wirkt noch deutlich in der jungen Generation nach, aber diese ist doch auch zugleich in ihrem inneren Wesen und in ihrer künstlerischen Erscheinung eine andere geworden.

---

[1]) Vgl. Seuffert, Maler Müller, 147 ff.
[2]) WW., 8, 143 f.

V.

Urtheile der Zeitgenossen über Tiecks „Genoveva".

Die Aufnahme, welche Tiecks Werk bei den Zeitgenossen fand, soll kurz skizziert werden; denn auch sie beweist, dass die „Genoveva" ein richtiges Kind der Romantik war; sie theilt im Urtheile der Mitlebenden ziemlich genau das Geschick der Romantik selbst. Schrankenlos bewundert wurde die Dichtung zumeist von den Freunden und gallig verhöhnt von den rationalistischen Gegnern. Tieck berichtet nur,[1]) dass sein Gedicht bei Freunden wie bei Unbekannten und Fremden einen erfreulichen Eindruck gemacht und ihm manchen Freund erworben habe. Der Dichter sagt damit nicht zu viel. Ein Verehrer Tiecks, Heinrich Schmidt aus Brünn, der in Jena studierte, als die „Genoveva" erschien, erzählt in einem späteren Briefe,[2]) wie er und „einige zwanzig Bursche" bis in die Mitternachtstunde Tiecks neues Gedicht lasen, wie innig sie Golos Rolle nachempfanden und mit Ehrfurcht zur nicht unempfindlichen und doch heiligen Genoveva aufblickten.

Es widerfährt Tieck aber nur von jenen Gerechtigkeit, die sich A. W. Schlegels Grundsatz vor Augen hielten:[3]) „Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört." Und da waren es natürlich nur Tiecks romantische Genossen, die im romantischen Gesetzescodex Bescheid wussten und diesen zugleich als zu Recht bestehend anerkannten. Die beiden kritischen Meister äußern sich zu verschiedenenmalen, aber nie in einer ausführlichen Recension. Friedr. Schlegel schreibt zunächst an Schleiermacher:[4]) „Die Genoveva habe ich gelesen

[1]) Tieck, Schriften, 1. Bd., XXX.
[2]) Holtei, Briefe an Tieck, 3. Bd., 362,
[3]) A. W. Schlegel, WW., 6. Bd., 158; vgl. „Europa", 1. Bd., 2. St., 74.
[4]) Aus Schleiermachers Leben, 3. Bd., 171.

und wünsche doch, dass Du sie bald auch gründlich lesest. Mir ist das Charakteristische im Eindruck das Schöne und Liebenswürdige. Sie macht einen sehr sanften und zarten Eindruck auf mich. Ad extra ist wohl die Energie der Leidenschaft das Beste darin, die den Leuten imponieren muss.“ In der „Europa“[1]) lobt er eine andere Seite des Werkes. Es ist ihm als „mythische Poesie“ eine „göttliche Erscheinung“ und er meint: wäre das Pittoreske in der ersten und das Musikalische in der zweiten Hälfte mehr herausgehoben, so würde sie sogar dramatisch wirksam sein. In einem Sonette an Tieck[2]) endlich fühlt Fr. Schlegel, dass, als Genoveva „in frommer Schöne“ nahte, die Poesie gekommen sei und kindlich in holder Klarheit blühe. In die „Europa“[3]) nahm Friedrich auch von einem H. v. Hastfer herrührende „Gespräche über Tiecks Poesie“ auf, in denen der „Genoveva“ außerordentliches Lob gespendet wird. Die „Genoveva“ war und blieb Friedrich das liebste von Tiecks Werken.

In die Begeisterung stimmt Wilhelms Sonett[4]) ein und feiert Tieck als den Wiedererwecker der alten frommen Poesie in neuer Gestalt:

> „Du, in der Dichterbildung reichster Blüte,
> Bringst uns verwandelt wieder jene Zeiten,
> Wo Adam auf der Bühn' erschien und Eva.
> Ja, Dank sei Deinem kindlichen Gemüthe,
> Heiligst die Kunst, verschönerst Heiligkeiten,
> Und machst zum Lied das Leid der Genoveva.“

Ein wenig nüchterner spricht schon 1806 der „Brief an Fouqué“[5]) und die Wiener „Vorlesungen“ von 1808[6]) nennen zwar die „Genoveva“ nicht, aber sie tadeln die romanhafte Breite sowie das Überwiegen des Musikalischen und Malerischen in der neuen romantischen Dramatik, die eben durch Tiecks „Genoveva“ und den ihr folgenden verwandten „Octavian“ hauptsächlich vertreten war.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der „Genoveva“ 1801 kommt von J. J. Mnioch aus Warschau eine Epistel[7]) voll Bewunderung.

---

1) „Europa“, 1. Bd., 1. St., 57.
2) WW., 10. Bd., 20.
3) „Europa“, 2. Bd., 95 ff.
4) A. W. Schlegel, WW., 1. Bd., 367.
5) Ebd., 8. Bd., 146 f.
6) Ebd., 6. Bd., 431, und 11. Bd., 145.
7) Holtei, Briefe an Tieck, 2. Bd., 363 f.

„Die Genoveva wird gefeiert unter den Freunden“ und Mnioch vertheidigt die Verschiedenartigkeit der Formen gegen die Tadler derselben. Gleichzeitig ist Karl v. Hardenberg von der „Genoveva“ „erquickt und begeistert“.[1])

Die ausführlichste Kritik stammt aus der Feder des dem romantischen Kreise und besonders Tieck nahe befreundeten Wilhelm Bernhardi. Sie erschien im „Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmackes“. Die entscheidenden Gedanken derselben wurden in unserer Untersuchung bereits berücksichtigt. Bernhardi kritisiert nach den romantischen Grundgesetzen; er lobt in etwas zu hoher Pietät alles an der „Genoveva“ und berührt keine Schwäche des Werkes. Er sucht aber sein Lob jedesmal zu begründen. Bernhardi empfindet das Poetische der Volksbuchmotive, aber mit noch liebevollerem Eifer verfolgt er Tiecks große und kleine Künstlichkeiten und lobt auch Tiecks Festhalten an der „geheiligten Tradition“. Er findet daher auch die katholische Auffassung ganz begründet. Auch die vielen Nebenpersonen werden gerechtfertigt; sie sind Contrastbilder zu den Hauptfiguren, theils für den Fortschritt wichtig, theils durch die Tradition verlangt. Die Nebenscenen sind auch nicht unnütz. Theils verdanken sie wieder der Vorlage ihr Dasein oder sie sind Ruhepunkte nach den „angreifendsten oder effectvollsten Scenen“ oder sie sind „Andeutungen des freien Spieles“, da jedes Kunstwerk ein Product der Freiheit mit dem Bewusstsein ist, oder sie dienen dem Contraste und dem Colorite und manches endlich gehört zur „Kategorie der Begreiflichkeit, das ist: es dient zur Bildung des Ganzen als Verstandesbegriff“. Der Recensent sucht die Stellung des heil. Bonifacius zu würdigen und die verschiedenen Metren, in denen er spricht, zu erklären. Die wechselnden Formen finden hohes Lob. Hie und da legt Bernhardi in seinem freundschaftlichen Eifer sogar mehr in die Dichtung hinein, als vermuthlich Tieck selbst.

Ein jüngerer Romantiker, Achim von Arnim, stellt in der „Zeitung für Einsiedler“ (1808 Nr. 13) einen Vergleich zwischen Tiecks und Müllers Drama an und sucht beide aus der Stimmung ihrer Zeit heraus zu erklären. Auch anderen Romantikern liegt die „Genoveva“ im Sinne. Es wird in ihren Dichtungen auf sie angespielt oder auf das Volksbuch, das durch Tieck zu neuen

[1]) Holtei, Briefe an Tieck, 1. Bd., 312.

Ehren gekommen war. So in Brentanos „Godwi“ und „Märchen“. In Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ liest der Held das Volksbuch und er besitzt ein Gemälde, das die Auffindung Genovevas darstellt. In seiner Literaturgeschichte,[1]) in der Eichendorff besonders den religiösen Gehalt der Dichtungen prüft, spendet er der „Genoveva“ Tiecks folgendes Lob: „Eine durchaus katholische Weltanschauung endlich waltet in seinem unstreitig vollendetsten Werke, in der Genoveva, bis in den kleinsten Beischmuck hinab. Das Ganze wird vom Prolog und Epilog des heil. Bonifacius wie ein Altarbild von altkirchlichem Goldrahmen eingefasst; die Verherrlichung der Kirche ist der geheimnisvolle Mittelpunkt, um den alles gläubig oder widerstrebend sich bewegt. Genoveva erscheint von vorneherein nicht etwa als bloße moralische Ehefrau, sondern als die Kirchenheilige, die gottgeweihte Märtyrin, welche Christus, ihr im Traume die weiße Rechte reichend, sich zur Braut erkoren und ihr das bevorstehende Leiden verkündet hat.“ Eichendorff legt aber dabei gewiss manches als erfüllt in Tiecks Dichtung hinein, was nur sein eigener, ehrlicher Wunsch war und nimmt selbst gleich nachher sein Lob zum Theile wieder zurück.

Helmine v. Chezy verdankt der „Genoveva“ und dem „Sternbald“ manche religiös erbauliche Stunde[2]) und F. Rochlitz hohen poetischen Genuss.[3]) Koberstein las 1819 die „Genoveva“ als erstes Buch, das ihm von Tieck bekannt wurde und der Eindruck war „unbeschreiblich und entscheidend“ für sein ganzes Leben.[4])

Interessant ist noch vor allem Tiecks Briefwechsel mit seinem Freunde Solger, dem romantischen Ästhetiker. Verschiedenes daraus wurde schon gelegentlich angeführt. Tieck und Solger führen nämlich 1816 eine ausführliche Discussion über die „Genoveva“. Solger schreibt in einem Briefe[5]) eine Art Recension, in welcher er vieles an der Dichtung lobt. So Genovevas Hang zu Gott, ihre Vision. Die Täuschung Siegfrieds durch Hexerei als Contrast zur Vision sei „herrlich und tief“. Die „herrliche“ Ent-

---

[1]) Geschichte der poetischen Litteratur Deutschlands, Paderborn 1866, 2. Theil, S. 68.

[2]) Holtei, Briefe an Tieck, 1. Bd., 136.

[3]) Ebd., 3. Bd., 174.

[4]) Ebd., 2. Bd., 187.

[5]) Solger, 1. Bd., 465 ff. Tiecks Antwort, 500 ff.

wickelung von Golos Charakter ist Solger zu „psychologisch“. Keine bedeutende Beziehung findet er darin, dass Golo Othos Sohn ist. Solger führt eine Reihe von Scenen und Stellen auf, die ihm besonders gefallen, darunter die Zulma-Episode und das traurige Lied. Das Spielende im Religiösen spricht ihn an. Die Scenen der Landleute aber wirken nicht zum Ganzen, sie sollten besser komisch sein. Heinrich und Else sind als Contrast zu absichtlich. Es fehlt der dramatische Nerv und die Weihe der Ironie. Die Sprache dünkt ihn ungleich. Besonders fehlt das Gegenwärtige und Nothwendige in der Sinnesart, im Alterthümlichen, in der Charakteristik. Die Composition ist ihm zu wenig gerundet, der Schluss enthält zu viel Erzählung. Manches gibt Tieck zu, nur vertheidigt er die Wahrheit seiner Empfindung, den ernsten religiösen „Ton des Gemäldes“, das „Klima“ und die Hauptfiguren. Auch in den „Skizzen“ Försters spricht Tieck über seine „Genoveva“, über Böhmes Einfluss, über die schlechten Nachahmer und die Einwirkung auf Schiller und gibt zu, dass ihm manches darin nimmer genüge. Man erkennt deutlich, dass Solger und Tieck so gut wie A. W. Schlegel nicht mehr den extrem romantischen Ansichten von 1800 huldigen, die in der „Genoveva“ zutage treten. Einst war auch Solger höher begeistert.[1]) Tieck hat sich indessen wieder mit dem Theater versöhnt und somit den Traum von der romantischen Universalpoesie halb und halb ausgeträumt.[2]) Auch Tiecks Freund Steffens, der zur Zeit der „Genoveva“ ein warmer Anhänger der Jenenser Romantiker war, urtheilt nach langen Jahren (1841) ziemlich kühl über Tiecks berühmtes Werk.[3])

Außerhalb der romantischen ecclesiola fand die „Genoveva“ ebenfalls einige Beachtung. Tieck selbst weist mit Freude auf Goethes Anerkennung hin.[4]) Goethe empfand, als Tieck ihm das Werk vorlas, jedenfalls verschiedene poetische Seiten sofort heraus und sah vielleicht auch mit Wohlgefallen auf Tiecks Virtuosität in Sprache und Versification. Wenn man aber Goethes verschiedene Äußerungen über die „Genoveva“ zusammenhält, so spürt man im Lobe mehr Höflichkeit als ernstliche Anerkennung. Goethe musste gegen die mittelalterlich fromme und

[1]) Vgl. die Tagebuchnotiz im 1. Bd., S. 7 f.
[2]) Schriften, 1. Bd., XXXI.
[3]) „Was ich erlebte“, 4. Bd., 389.
[4]) Schriften, 1. Bd., XXXII.

marklos zerfließende Dichtung sehr viel auf dem Herzen haben, aber er wollte nur dem jungen Poeten, der so voll Verehrung zu seinen Füßen saß, nicht wehe thun.[1]) Deutlicher sprechen Körner und Schiller von ihrem classicistischen, Schiller auch noch ein wenig von seinem persönlichen Standpunkte aus.[2]) Körner lobt das poetische Talent Tiecks, er findet Phantasie und Innigkeit und Gewandtheit in Sprache und Vers, aber der „Geschmack" fehle ihm. Schiller ist damit einverstanden und schreibt:[3]) „Er (Tieck) ist eine graziöse, phantasiereiche und zarte Natur, nur fehlt es ihm an Kraft und Tiefe und wird ihm stets daran fehlen. Leider hat die Schlegel'sche Schule schon viel an ihm verdorben; er wird es nie ganz verwinden. Sein Geschmack ist noch unreif, er verhält sich nicht gleich in seinen Werken und es ist sogar viel Leeres darin."

Kotzebue wollte Tiecks Drama für die Bühne einrichten, ward aber von Tieck zu unfreundlich behandelt und das Project zerrann.[4]) Ebenso ergieng es mit Iffland.

Nahmen die Classiker von Weimar eine halb freundliche, halb kühle Mittelstellung ein, so waren im Lager der Berliner Aufklärer alle bösen Geister los. Nicolai[5]) schimpfte aus Leibeskräften über die tolle Legende, die unter der nachhelfenden Hand des Romantikers noch zehnmal toller geworden sei. Dem Raume und der Zeit werde übel mitgespielt, die Prosa sei dürr, die Verse schlecht u. s. w. Nicolai tritt, soweit er sich überhaupt in sachliche Dinge einlässt, mit den Forderungen eines Theatralikers an die „Genoveva" heran und dabei muss diese in Grund und Boden versinken. Dasselbe thut Garlieb Merkel, der Todfeind der Romantiker,[6]) in den „Briefen an ein Frauenzimmer". Er weiß seiner nörgelnden Feindseligkeit am besten dadurch Luft zu machen, dass er seine Recension zum größten Theile als einen Vergleich Tiecks mit Shakespeare stilisiert. Auf die poetische

---

[1]) Vgl. Tieck, Schriften, 1 Bd., XXXII; Köpke, L. Tieck, 1. Bd., 260; Holtei, Briefe an Tieck, 1. Bd., 241 f.; „Vierzig Jahre", Breslau 1845, 5. Bd., 61. Schriften der Goethe-Gesellschaft, 13. Bd., XLIV.

[2]) Schillers Briefwechsel mit Körner, hrg. v. Gödecke, Leipzig 1874, 2. Theil, 362.

[3]) Ebd., 364.

[4]) Tieck, Schriften, 1. Bd., XXX f.

[5]) Neue allgemeine deutsche Bibliothek, 58. Bd., 352 ff. (1801).

[6]) Briefe, 4. Bd., 98 ff., 232, 552.

Seite der verwerteten Motive wird keine Rücksicht genommen. Die Regellosigkeit, die sich an die drei Einheiten nicht kehrt, der Mangel eines dramatischen Planes und inneren Mittelpunktes, die lose Verknüpfung von Haupt- und Nebenhandlung, die schlechte Charakteristik werden durchgehechelt. Merkel nimmt es mit seiner kritischen Ehrlichkeit nicht sonderlich genau. Einige Züge von Golo werden z. B. ausgehoben, die ein ganz schiefes Bild von der Gestalt geben und dies wird als Beispiel für Tiecks schlechte Charakteristik hingestellt. Selbst die Inhaltsangabe des Stückes ist in manchen Punkten falsch. Um Tiecks jämmerliche Stilistik aufzuzeigen, werden wieder einige Splitter abgespalten, von denen man (ein Beispiel gekünstelter Antithesen ausgenommen) nicht weiß, was sie beweisen sollen. Die verschiedenen metrischen Formen sind nach Merkel Unsinn, die archaistische Sprache Thorheit. Im übrigen reibt sich Merkel nur noch an Kleinigkeiten.

Merkel ist der Antipode Bernhardis. Jener verschweigt alles Gute, dieser alles Schlimme. Bernhardi redet nur im Tone höchster Ehrfurcht von seinem romantischen Herrn und Meister, Merkel in einer fade höhnenden Weise, die an altweibisches Gekeife bedenklich erinnert. Das Gebaren beider Kritiker ist nicht unbegreiflich. Welche Gemeinschaft sollte zwischen der schal gewordenen Aufklärung und der jungen Romantik bestehen? Die Wahrheit liegt, wie so oft beim erbitterten Kampfe zweier geistiger Heerlager, in der Mitte. Um dem Wollen der Romantiker gerecht zu werden, muss man sie zuerst vor das Forum der Romantik selbst bescheiden.

* * *

Die „Genoveva" ist das glänzendste Stück unter jenen Poesien, die in den zwei Bänden der „Romantischen Dichtungen" vereinigt sind. Den ersten Band eröffnet die satirische Märchenkomödie „Prinz Zerbino", ein Ausläufer der vorhergehenden Periode des Tieck'schen Schaffens, jener Periode der Negation, die noch in die Zeit der frommen, innigen, alterthumsfrohen Genovevastimmungen hereinreicht und die eine wesentliche Seite von Tiecks geistiger Art vergegenwärtigt. Das ganze endlose Lustspiel ist nichts anderes als ein lustiger Krieg gegen alle Tendenzen, welche der Romantik feindlich oder gleichgiltig entgegentraten. Die Antiromantiker bekommen bald einzeln, bald

scharenweise den übermüthigsten Humor des Dichters zu verkosten. Neben diesem satirischen Muthwillen bemerken wir aber auch in einer Reihe von Scenen, wie sich schon die weichen, traumhaften, lyrisch-süßen, die eigentlich romantischen Stimmungen ankündigen und der Garten der Poesie, wo Bäume, Blumen, Vögel und Farben singen, sprechen und flüstern, wo die größten Dichter aller Zeiten sammt Jakob Böhme als Hofstaat um die Göttin der Poesie versammelt sind, taucht wie eine wundersame stille Märcheninsel aus den Gewässern der Verneinung auf. Im Märchen „der getreue Eckart und der Tannenhäuser", der zweiten Dichtung des ersten Bandes, erzählt Tieck die alte Sage vom Berge der Frau Venus und verkettet sie mit der Sage vom Rattenfänger von Hameln. Hier gibt es keinen satirischen Übermuth. Alte Sagen werden mit den Mitteln der romantischen Kunst aufgefrischt. Ein düsterer, schwüler Gesammtton beherrscht das Ganze und hält es künstlerisch zusammen. Es offenbaren sich hier noch jene düsteren unheimlichen Stimmungen, die vor dem freundlich beruhigenden Einflusse Wackenroders den Dichter zeitweise ganz und gefährlich beherrschten, die sich aber jetzt nur noch von Zeit zu Zeit anmelden.

Der „Genoveva" gesellen sich im zweiten Bande die Nacherzählung des Märchens von der „Melusina" und das dramatisierte Märchen vom „Rothkäppchen" bei. In letzterem fallen einzelne Hiebe auf die Rationalisten. Sonst vermeidet der Dichter in allen Stücken dieses Bandes jede große und kleine Bosheit. Interessant ist es, wie Tieck im „Rothkäppchen" gerade durch das oft wiederkehrende Roth einen bestimmten Stimmungseffect erzielt und wie so das kleine Drama eine Art „Symphonie in Roth" wird.

Was wir als echte Romantik in der „Genoveva" kennen lernten, begegnet uns fast alles, theils zerstreut, theils in größere Massen gesammelt, in den anderen „romantischen Dichtungen" wieder. Tieck hatte mit dem Titel, wie er sagt, nur die Absicht, das Wunderbare in diesen Poesien damit anzudeuten. Aber auch ohne besondere Absicht ist all das, was man bald mit dem Schlagworte „Romantik" bezeichnen sollte, in diese Dichtungen hineingeströmt. Der romantische Geist waltet fühlbar in ihnen. Daher ist es recht begreiflich, dass gerade diese Überschrift zusammen mit den theoretischen Erörterungen der Schlegel sehr wesentlich dazu beitrug, der Schule ihren Namen zu verschaffen.

Theilweise sind die „romantischen Dichtungen“ Erneuerungen alter, volksthümlicher Sagen und Märchen, also „mythische Poesie“, wie sie Friedrich Schlegel wünschte. Das Religiöse, Geheimnisvolle, Märchenhafte, Ahnungen und Vordeutungen, Jakob Böhmes Mystik, Astrologie und Aberglaube spielen bald dort bald da herein. Das träumerische Naturgefühl Tiecks treffen wir gleichfalls an. Ritter, Schäfer, Einsiedler, der Kampf mit Heiden und wilden Riesen, Tapferkeit, Liebe, Gottesfurcht: lauter Motive und Gefühle, die wir als richtige Romantik bezeichnen mussten, sehen wir verwertet. Auch in Form und Sprache blühende Romantik. Drama, Epik und Lyrik weben sich im „Zerbino“ ineinander, Erzählungen mit Gesang sind „Eckart“ und „Melusina“, ein Drama mit epischen und lyrischen Einlagen ist das „Rothkäppchen“. Contraste und Parallelen als äußere Hilfe der Composition fehlen selten. Prosa und Verse wechseln, südländische Strophen, Sonette, Stanzen, Terzinen wirft Tieck mitten in die schlichte, volksthümliche Prosa der „Melusina“ hinein. Prosa, alterthümelnder Balladenton und freirhythmische Lyrik vereinigt er im „getreuen Eckart“. Auch die klingelnde Musik gehäufter Reime bemerkt man vereinzelt. Der Sprache wird wie in der „Genoveva“ ein leicht archaistischer Anstrich gegeben und gewisse stilistische Lieblingswendungen der „Genoveva“ begegnen uns in den anderen Stücken allenthalben. Mit einem Worte, was Tieck an romantischen Elementen in der „Genoveva“ sammelt und verwendet, treffen wir in den übrigen gleichzeitigen Werken, wenn auch mehr verstreut, wieder an. Ein gemeinsamer Geist lebt und webt in all diesen Erzählungen und Dramen, der, könnte man im Sinne der Romantik sagen, ein Mannigfaltiges zu höherer Einheit verbindet.

Was nur an romantischen Ideen, Stimmungen und Motiven in diesen zwei Bänden sich ansammelte, wird von Tieck noch einmal im „Kaiser Octavianus“ (1801—1803) glänzend und prunkvoll zur Schau gestellt, einem romantischen Drama, das sich ebenfalls auf der Grundlage eines alten Volksbüchleins aufbaut, dessen erster Theil sich wie eine Variation des Genovevamotivs liest. Eine unschuldig verleumdete und von ihrem Gatten verurtheilte Frau wird mit ihren Kindern in die Wildnis hinausgestoßen. Eine Intrigantin ist am ganzen Unglück schuld und wird darüber wahnsinnig. Der Gatte erkennt sein Unrecht und trauert in tiefer Reue. Die nämlichen Situationen bedingen oft einen nahe ver-

wandten sprachlichen Ausdruck. Eine unendliche Fülle von Personen und Abenteuern wird in den Rahmen des Stückes hineingearbeitet. Genialität und Kritik verbinden sich der romantischen Forderung gemäß; denn allegorisch, lyrisch und dramatisch will der Dichter seine Ansicht der romantischen Poesie hier niederlegen. Calderon, Shakespeare, Jakob Böhme, Religion und weiche Naturstimmung, romantische Universalität, Verschmelzung der künstlerischen Gattungen, eine archaisierende Sprache und vielfältig erklingende Metrik, eine Metrik und Sprache in allen Abstufungen vom derben Prosahumor bis zum pompösen Klang der Ottave rime: alles findet wieder Platz im Rahmen einer alten Volksbucherzählung. Mit Ausnahme des Humors, der derben Prosa wie der Hans Sachsischen Knittelverse finden wir hier allerdings wenig, was der „Genoveva“ gegenüber neu wäre. Nur gesteigert, üppiger, absichtsvoller erscheint alles im Inhalte wie in der Form. Es ist, als ob der eigenthümliche Geist der Jenenser Romantik, dem die „Genoveva“ als erste, volle, reiche Blüte entsprosste, noch einmal seine Kraft zusammengerafft hätte, um in einem hell und bunt aufleuchtenden Phantasiefeuerwerk glorreich und flüchtig zu versprühen. Denn mit dem „Octavian“ ist eigentlich jene Poesie, die ganz von den Stimmungen der Genovevaromantik gesättigt ist, so gut wie vorüber. In Tiecks Schaffen tritt bald eine Pause ein und die romantische Gesellschaft von Jena, die erst noch so jugendlich stolz und hoffnungsfreudig die Welt romantisieren wollte, zerstreut sich in kurzem nach allen vier Winden. —

Noch zweimal lässt Tieck bei Lebzeiten seine „Genoveva“ in die Welt wandern. 1820 erscheint bei Reimer in Berlin eine „neue verbesserte Auflage“, die 1828 in den zweiten Band der „Schriften“ wieder aufgenommen wurde. Eine Reihe von Verbesserungen der ersten Neuauflage besteht in der Beseitigung schwerfälliger, unzutreffender und undeutlicher Ausdrücke. „Du schönster Thron, aus lauter Licht gewebt“: „Du schönster Thron, aus lauter Licht erbaut“. — „Ihr lasst mir Hoffnung hier und Andacht, liebe Freunde“: „Ihr lasst mir Andacht, Hoffnung hier als liebe Freunde“. — „Wen er (der Tod) will von dannen tragen“: „Wen er will als Beute schlagen“. Die Verse:

„So ist Hispania durch ein Weib verdorben,
Die Schuld war, dass die Mohren sind gekommen,
So litt die Christenheit durch böse Lust

Des Königs Roderich: so sind wohl Reiche,
Paläste, große Städte eingestürzt
In aller Zeit durch unerlaubte Liebe."

lauten verbessert:

„So ist Hispania durch ein Weib verdorben,
Die Schuld war, dass die Mohren eingebrochen,
So litt die Christenheit durch böse Liebe
Des Roderich: so sind wohl Reich, und Städte
Schon oft gestürzt durch Schändlichkeit und Lust."

Ausdrücke, die dem Dichter einst vielleicht schlicht oder archaistisch vorkamen, genügen ihm nimmer, sie werden durch höhere, poetischere ersetzt. „Die thörichte Bitte": „Der Bitte Thorheit". — „Die Waffen von euch allen": „Die Waffen eurer Scharen". — „Herunterschauen": „Herniederschauen". — „Mahom sei gepreist": „Gepriesen sei Mahom". — Das Erscheinen und Thun der rettenden Hirschin wird 1820 ohne Bühnenanweisung durch die bloße Aussprache von Genovevas Empfindung, die den Vorgang begleitet, dargestellt.

Öfters wird in der verbesserten Auflage durch Inversionen der Sinn kräftiger und nachdrücklicher hervorgehoben. Mit „Ich" beginnende Sätze, die wohl auch einstmals für einfach und schlicht galten, werden umgeformt. „. . . er (Sebastian) ist an einen Baum gebunden": „. . . an einen Baum ist er gebunden". — „Ich fühl' die Liebe, doch ich muss nun fort": „Die Liebe fühl' ich . . ." — „Ich habe meine Ehr' durch ihn gelöst": „Durch ihn ist meine Ehre nun gelöst". — Unangenehme Wiederholungen desselben Wortes in nächster Nähe werden beseitigt.[1]) Zwei größere Stücke lässt Tieck gänzlich weg, die Scene „In der Stadt Avignon"[2]) und die Episode vom weggeworfenen und wiedergefundenen Trauringe Genovevas.[3]) Einzelne Verse dürften dem Dichter als überflüssige Wiederholungen des nämlichen Gedankens störend erschienen sein.[4])

Diese Änderungen und Verbesserungen sind keine tief einschneidenden, sie betreffen fast nur stilistische Einzelheiten und beabsichtigen im allgemeinen nur eine sorgfältige Glättung des sprachlichen Ausdrucks. Die Dichtung als Ganzes war ihrem

---

[1]) Genoveva, 183, 2–3, 223, 7–8, 239, 7.
[2]) Ebd., 210.
[3]) Ebd., 255 und 307 f.
[4]) Ebd., 233, 25–33, 243, 18–20.

Schöpfer nach wie vor als Document jener inneren Erlebnisse, die in seiner geistigen Entwickelung eine Epoche bedeuteten, heilig, und er rührte nicht gerne daran. „Die Ganzheit und Unverletztheit des Gedichtes“ lag ihm also auch noch in späteren Jahren am Herzen, so gut wie damals, als er es nicht gerne sah, wenn es durch Auslassung, Abkürzung und Umgestaltung für die Bühne eingerichtet würde. Man war schon nahe daran gewesen, Iffland und Kotzebue, die beiden Theaterbeherrscher, interessierten sich wie gesagt dafür. Es kam aber zu keiner Aufführung. Tieck setzte keinen sonderlichen Ehrgeiz darein, seine Heilige auf dem Theater zu sehen. Dies beweist auch genugsam der Umstand, dass er später während seiner Dresdener Zeit keinen Schritt für die Aufführung des Stückes that, wo es ihm doch recht leicht gewesen wäre, dasselbe auf die Bühne zu bringen. Nur als Operntext und in parodierter Gestalt sollte Genoveva das Licht der Rampe erblicken.

Wenn Tiecks Drama auch der Bühne des Theaters fremd blieb, so entzückte es doch von der idealen Phantasiebühne aus einst viele Leser, es regte bildende Künstler und Dichter an. Die „Genoveva“ im Verein mit den „Herzensergießungen“, den „Phantasien“ und dem „Sternbald“ weckte einen ganz neuen Geist in jener Künstlergeneration, welche in den ersten Decennien des 19. Jahrhunderts unsere Kunst beherrschte. An Stelle des classischen Alterthums tritt hier das christliche Mittelalter, die Begeisterung für die alte deutsche Art und Kunst. Die Dichtung Tiecks selbst regte manchen Künstler zu bildlichen Darstellungen an. Die Brüder Riepenhausen zeichneten 1806 einen Genoveva-Cyklus und keine Geringeren als Führich, Schwind und Richter folgten mit ihren Compositionen nach. Der Traum des „kunstliebenden Klosterbruders“ von einer Kunst im Bunde mit der Religion sollte sich erfüllen, wie die Vermählung von Religion und Poesie in der „Genoveva“ sich vollzogen hatte. Jenen Traum und Wunsch machten nämlich zur Wirklichkeit „die Klosterbrüder von San Isidoro“, jene Gruppe von deutschen Künstlern in Rom, die sich im Jahre 1810 mit Friedrich Overbeck, dem neuen Giovanni da Fiesole an der Spitze, in den verlassenen Zellen des Klosters San Isidoro auf dem Monte Pincio ansiedelten und mit wenig Geld und viel Begeisterung das Werk der Neubelebung religiöser Kunst mit Ernst und Eifer in Angriff nahmen. Der Übertritt zum Katholicismus, mit dem einst

Tieck poetisch spielend kokettierte, wird für manchen von diesen Männern überzeugungsvoller Ernst. Eine fruchtbare Zeit religiösen Kunstschaffens brach für Deutschland an, als die Freunde und Schüler der Cornelius und Overbeck mit ihren Meistern um die Wette eine rege Thätigkeit entfalteten. Alte Bauwerke werden vollendet und restauriert, alte Gemälde und Statuen mit pietätvollem Eifer gesammelt und hoch in Ehren gehalten. (Kölner Dom. Die Brüder Boisserée.)

Die Begeisterung für das Alterthümliche, besonders für die große Vergangenheit altdeutscher Dichtung, gibt der deutschen Wissenschaft manchen wirksamen Antrieb und folgenreiche Anregungen, sie bereitet auch jene vaterländische Begeisterung vor, die nach wenigen Jahren die deutschen Gemüther wie ein machtvoller heiliger Sturm erfassen sollte und die Dichtung der nächstfolgenden Zeit entzieht sich ebenfalls nicht ganz dem Eindrucke, den Tiecks Werk auf die Gemüther machte, wenn die Nachwirkungen auch weniger lebhaft als in der bildenden Kunst zu spüren sind. Der bedeutendste romantische Dramatiker, auf den Tiecks „Genoveva“ und „Octavian“ im Vereine mit der Schlegel'schen Ästhetik entscheidend einwirkte, ist Zacharias Werner. Dieser seltsame Mann versucht es, die Bühne des Theaters dem romantischen Geiste zu erobern. Seine „Söhne des Thals“ wie „Kunigunde die Heilige“ können das romantische Vorbild, dem sie nacheifern, gar nicht verleugnen. Dass auch die Dramatik der Brentano, Arnim, Eichendorff, Öhlenschläger, Hertz, Atterbom, Andersen, Immermann theils vom Geiste, theils von der Kunst der „Genoveva“ beeinflusst ist, wurde schon von mehreren Forschern betont.[1])

Nach langer Wanderschaft durch alle möglichen Gebiete unserer Literatur, nachdem noch Dramatiker wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig die Gestaltung der Legende versucht hatten, gelangte sie auch zum trefflichen Erzähler Christoph v. Schmid, der aus dem alten Volksbüchlein ein neues machte. Von einem namhaften Einfluss Tiecks auf Schmids Erzählung lässt sich kaum reden. Dass die Einleitung derselben uns in die Zeit zurückführt, da die Morgenröthe des Christenthums in Deutschland aufgieng, dass die trüben Vorahnungen Genovevas betont werden

---

[1]) Vgl. G. L. Klee, Tiecks Werke, 1. Bd., 175 ff. Poppenberg, Zacharias Werner, 63 ff. Minor, Die Schicksalstragödie, 10 ff.

und Golo als glänzende ritterliche Erscheinung geschildert wird, dass ferner für Genovevas Todesgang trüber Herbst (allerdings Nacht) den Hintergrund bildet und die Natur vom traurigen Schauspiele sich abwendet: das sind allerdings kleine Züge, die ein wenig auf Tiecks Dichtung zurückweisen. Im übrigen bietet Schmid eine einfache Neubearbeitung des Volksbuches mit Umgestaltungen und Erweiterungen, die den pädagogischen Absichten des Verfassers entsprechen. Alles Wunderbare und Übernatürliche wird abgestreift oder rationalistisch gedeutet. (Ähnlich gieng Maler Müller vor). Das Wesentliche von den rührenden Motiven ist aber beibehalten. Der schlichte, gemeinverständliche und anheimelnde Ton ist glücklich getroffen. In dieser Gestalt konnte die alte Legende wieder zu den Hütten des Volkes zurückkehren, wo sie schon so lange heimisch war. Dort fand das neue Volksbüchlein neben dem alten gute Aufnahme. Am schönen Sommersonntag wie am düsteren Winterabend lesen Hirtenjunge und Bauernmädchen mit freudiger Rührung im kleinen Büchlein und weihen eine herzliche Thräne dem Schicksale der edlen Gräfin Genoveva.

Register.

[1]) Allerdings kann ich seine Autorschaft an der Recension nur vermuthen und nicht beweisen: sie ist mit „Im“ unterzeichnet, wofür Partheys Mitarbeiter-Verzeichnis bei diesem Jahrgang keine Auflösung gibt.

